121

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

iunie 1973

6

CUPRINS

Ion Dumitrescu
Nobila menire a artistului amator 1
Doru Popovici (muzica) și *C. Săbăreanu* (versurile)
Odă lui Bălcescu (cor mixt) pe planșă

ÎNSEMNĂRI

Zeno Vancea
Despre polifonie . 3

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Sandu Albu, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Romeo Alexandrescu, Claudiu Negulescu, Constantin Răsvan

RECENZIE

George Sbârcea
13 Cîntece de Sabin V. Drăgoi 33

★

George Stratulat
Amintiri despre Constantin Dimitrescu și familia lui 34

Eugen Vicos
Vitrina publicațiilor străine 35

Lajos Pinter
| Szabolcsi Bence | 37

DE PESTE HOTARE

George Sbârcea
Note muzicale franceze, italiene și austriace 38

Theodora Albescu
Succesul formațiilor Radioteleviziunii în Bulgaria 40

SOMMAIRE

Ion Dumitrescu
La noble mission de l'artiste amateur . . . 1
Doru Popovici (musique) et C. Săbăreanu (vers)
Ode à Bălcescu (choeur mixte) sur planche

NOTES

Zeno Vancea
Sur la polyphonie 3

LA VIE MUSICALE

Signent :
J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Sandu Albu, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Romeo Alexandrescu, Claudiu Negulescu, Constantin Răsvan

COMPTE RENDU

George Sbârcea
13 chansons de Sabin V. Drăgoi 33

★

George Stratulat
Souvenirs sur Constantin Dimitrescu et sa famille 34

Eugen Vicos
La revue des publications étrangères . . . 35

Lajos Pinter
| Szabolcsi Bence | 37

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

George Sbârcea
Notes sur la vie musicale de France, Italie, Autriche 38

Theodora Albescu
Le succès des ensembles de la Radio-Télévision en Bulgarie 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Vasile Tomescu
Hommage à Ion Dumitrescu pour son anniversaire 42

Viorel Cosma
Le choeur de musique de chambre „Madrigal" du Conservatoire de Bucarest 45

★

Nouveaux ouvrages présentés aux Bureaux des Sections de création de l'Union des Compositeurs 47
(en français par *Coolette Ghimpețeanu*)

https://biblioteca-digitala.ro

ODĂ LUi BĂLCESCU

COR MIXT

Versurile de CONSTANTIN SĂBĂREANU

Muzica de DORU POPOVICI

https://biblioteca-digitala.ro

a tempo p dolcissimo
a
Cînd o chii văd la 'nalt so - roc O
za - rea.
Cînd o - chii văd la 'nalt so - roc O
Cînd o chii văd la 'nalt so - roc O
Cînd o chii văd la 'nalt so - roc O
ța - răn mă - re - ți - e, Văd și cu o - chii lui de
ța - răn mă - re - ți - e, Văd și cu o - chii lui de
ța - răn mă - re - ți - e, Văd și cu o - chii lui de
ța - răn mă - re - ți - e. Văd și cu o - chii lui de
f
foc Des - chiși în veș - ni - ci - e. Și
foc Des - chiși în veș - ni - ci - e. Și
foc Des - chiși în veș - ni - ci - e. Și
foc Des - chiși în veș - ni - ci - e. Și

https://biblioteca-digitala.ro

via - ța lui e-n noi ori - cînd Și i - ni - ma-i va
via - ța lui e-n noi ori - cînd Și i - ni - ma-i va
via - ța lui e-n noi ori - cînd Și i - ni - ma-i va
via - ța lui e-n noi ori - cînd Și i - ni - ma-i va
piu f
ba - te Cît timp va fi a - cest pă - mînt Și
ba - te. A a a
ba - te. Cît timp va fi a - cest pă - mînt Și
ba - te. A a a
ța - ra-n li - ber - ta - te. A
a Și ța - ra-n li - ber - ta - te.
ța - ra-n li - ber - ta - te. A
a Și ța - ra-n li - ber - ta - te.

https://biblioteca-digitala.ro

Meno mosso
p
Și ța - ra-n li - ber - ta - te, Și
Și ța - ra-n li - ber - ta - te, Și
Și ța - ra-n li - ber - ta - le, Și
Și ța - ra-n li - ber - ta - te. Și
mf
f
largamente
ța - ra-n li - ber - ta - te, Și ța - ra-n li - ber -
ța - ra-n li - ber - ta - te, Și ța - ra-n li - ber -
ța - ra-n li - ber - ta - te, Și ța - ra-n li - ber -
ța - ra-n li - ber - ta - te, Și ța - ra-n li - ber -
ff
ța - te! Li - ber - ta - te!
ța - te! Li - ber - ta - te!
ța - te! Li - ber - ta - te!
ța - te! Li - ber - ta - te!

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 6 (247) IUNIE 1973

Nobila menire a artistului amator *)

ION DUMITRESCU

Cu deosebită emoţie, vreau să împărtăşesc bucuria şi plăcerea de a asista astăzi împreună cu Dvs. la un act important din istoria culturală a Galaţilor, un act care va fi înscris în cartea de aur a acestui oraş şi despre care urmaşii noştri vor lua cunoştinţă. De la început vă transmit salutul cald al muzicienilor din ţara noastră, compozitori, muzicologi, interpreţi pe care îi reprezint în mijlocul dumneavoastră.

Galaţiul, un oraş cu vechi tradiţii muzicale, onoarea deosebită pe care mi-aţi făcut-o, alegîndu-mă preşedinte de onoare al acestei asociaţii corale.

Galaţiul — un oraş cu vechi tradiţii muzicale, cu veche tradiţie culturală, un oraş vestit printre oraşele ţării noastre, un oraş fruntaş, un oraş important în palmaresul oraşelor noi ale României socialiste.

Cînd s-a pronunţat numele lui Alfonso Castaldi mi-am adus aminte cu nostalgie de profesorul meu, bătrînul şi ilustrul muzician, venit de pe ţărmurile Italiei şi poposit ca o pasăre în frumosul dvs. oraş de odinioară.

Mi-aduc aminte cînd ne vorbea de ospitalitatea nemaiîntîlnită pe care a găsit-o în acest cu veche tradiţie culturală, este un oraş vesgîndu-l şi lipindu-l pentru totdeauna pe pămînt românesc.

Castaldi a activat la Conservatorul din Bucureşti ; Castaldi a fost în miezul activităţii muzicale din Bucureşti într-o fază de consolidare a culturii noastre ; Castaldi se odihneşte pe pămîntul nostru.

Mărturisesc de asemenea nostalgia pe care am simţit-o atunci cînd am auzit pronunţîndu-se aci numele ilustrului muzician Dimitrie Cuclin, al cărui elev am fost, şi care s-a născut, care a plecat din acest Galaţi, colindînd lumea, însuşindu-şi o înaltă pregătire muzicală, întorcîndu-se apoi în ţara lui, spre folosul nostru al tuturor.

În acest oraş în care asociaţiile corale se întreceau în măiestrie, în acest oraş în care vîrsta unei asociaţii corale se măsoară în secole, în acest oraş ne străduim să ridicăm astăzi la un nivel superior activitatea corală prin asociaţia ce se înfiripă sub ochii noştri în acest moment, cînd se înfăptuieşte un act de înaltă educaţie cetăţenească, un act pe care cultura noastră nouă socialistă îl consfinţeşte ca deosebit de important.

Am revăzut oraşul Galaţi cu bucurie şi mîndrie, întruchipat într-un nou oraş. Am văzut străzi largi, case frumoase, am văzut o viaţă plină şi tumultuoasă, am văzut înalta industrie în cetatea oţelului. În cetatea oţelului, de pe malul Dunării, în care furnalele fumegă zi şi noapte va răsuna acum, într-o asociaţie măreaţă, cîntecul oamenilor noştri înfrăţiţi pentru a sfinţi, pentru a cînta realizările noi, pentru a cînta cu plăcere frumuseţile vieţii care se desfăşoară din plin sub ochii noştri. Vreau să-mi exprim admiraţia şi recunoştinţa pentru gazdele din Galaţi, pentru vrednicii conducători care au construit noul Galaţi şi care trudesc zi şi noapte pentru mersul lui spre înălţimi.

Vreau să-mi exprim admiraţia şi recunoştinţa pentru toţi cei care trudesc şi activează în domeniul cultural, un domeniu sensibil, un domeniu plin de responsabilităţi faţă de poporul nostru.

*) Cuvînt rostit cu prilejul constituirii Asociaţiei corale „Filarmonia" din Galaţi, aprilie 1973.

https://biblioteca-digitala.ro

Poporul nostru, îndreptat astăzi spre o viață nouă, spre o viață în care latura materială începe să se rezolve în condiții optime, dorește din ce în ce mai mult, este din ce în ce mai însetat de cultură, este însetat de viață spirituală. Rostul nostru, al îndrumătorilor culturali, al artiștilor, al activiștilor, al celor care depunem suflet, care depunem energie pentru îndrumarea culturală și ridicarea artistică a poporului nostru, este să vă facem pe toți, oameni de toate vîrstele, tineretul în special, să simțiți plăcerea artelor, să simțiți plăcerea vieții spirituale superioare, să vă înnobilați cu tot ce este frumos și înălțător.

Genul coral pe care îl cinstim astăzi și care am văzut că are o atît de bogată tradiție în orașul dvs. este un gen important, este o latură a activității muzicale de mare însemnătate, nu numai din punct de vedere profesional, ridicînd nivelul muzical al celor care cîntă ; cei care vin în contact direct cu arta corală vin o dată cu ea în contact cu frumusețile înalte ale celei mai sensibile dintre arte — muzica.

Genul coral reprezintă o activitate la fel de importantă și din punct de vedere social și din punct de vedere al înfrățirii oamenilor, al cunoașterii spirituale dintre noi.

Cîntarea în cor, cîntarea prin unirea glasurilor într-un singur glas reprezintă unirea, unire pe care un popor trebuie s-o aibă în fața tuturor acțiunilor pe care le definește, în fața trecutului, în fața viitorului pe care îl clădește. Această cîntare în cor a fost cîntarea de bază a poporului nostru în toate momentele și în toate provinciile și ne amintim de reuniunile corale ardelenești care în vremea oprimării lor de către habsburgi cîntau în cor sub măiastra conducere a lui Vidu, strigau cîntînd peste Carpați la frații ceilalți pe care îi doreau, pe care îi așteptau să vină, să-i cunoască, să se împrietenească.

Să ne aducem aminte de turneele vestite ale reuniunilor noastre corale în Ardeal, ale ardelenilor la noi, turneele în vechiul regat, ale corurilor care aduceau mesajul înalt al unui patriotism fierbinte, al unei tradiții măreție, al unei forțe artistice pe care poporul nostru a avut-o întotdeauna.

În jurul acestei asociații corale în care pot cînta toți deopotrivă, în care pot să cînte oamenii fără o inițiere instrumentală sau vocală, în care este suficientă o mare înflăcărare și dragoste pentru artă, vom putea asculta cu plăcere muzica. Într-o asemenea asociație putem să cultivăm sentimentele înalte patriotice, sentimentul de dragoste și respect față de poporul nostru, față de conducătorul iubit, de acțiunile care se întreprind față de cultura noastră, respectul față de înaltele tradiții pe care le avem, față de rosturile vieții noastre.

Am asistat aseară, aici, pe această scenă, la un spectacol folcloric în care a răsunat în primul rînd forța iubitoare de frumos, a artiștilor amatori. Amator ! Așa de frumos sună cuvîntul amator. Om care, fără nici o răsplată, fără nici o pretenție, dorește să lucreze, dorește să activeze în folosul tuturor. Dorește să-și înalțe sufletul și prin el să înalțe și sufletul celorlalți din jur, printr-o acțiune care se cheamă cîntarea în cor.

Acest eveniment pe care îl sărbătorim astăzi și care constat cu plăcere că se multiplică pe teritoriul țării noastre, nu este primul la care asist și nu este primul la care am onoarea să fiu chemat, să fiu numit președinte de onoare. Cu atît mai mare este plăcerea mea, a noastră a tuturor muzicienilor să constatăm că astfel de asociații, astfel de acțiuni se înmulțesc, că astfel de acțiuni prind viață pe întreg cuprinsul țării noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre polifonie

de ZENO VANCEA

În studiul precedent am arătat că timp de milenii — cu puține excepții probabil în toate părțile lumii [1]) — oamenii nu au cunoscut altă muzică decît cea constînd numai din melodie, însoțită poate de sunetele unor instrumente primitive de percuție, de *ison* sau de forme accidentale de *heterofonie.*

Cîntecele autentic țărănești din Europa de Sud-Est și din Balcani și-au păstrat în practica populară pînă azi aceeași arhaică structură univocală ; înveșmîntarea armonică a apărut abia cu cîteva decenii în urmă sub influența culturii urbane, armonizarea lor fiind în bună parte opera tarafurilor lăutărești de profesie.

Căutînd a descoperi cauzele atît de îndelungatei rămîneri la același mod de exprimare a muzicii, în timp ce toate celelalte arte au cunoscut o continuă transformare, datele care ne-au fost păstrate cu privire la practica muzicală a popoarelor europene din jurul Mediteranei ar putea sluji la lămurirea acestor cauze. Astfel, pare acceptabilă explicația că — spre deosebire de unele popoare din Nordul Europei la care s-a manifestat de timpuriu o rudimentară sensibilitate armonică — mediteranienii, începînd cu vechii greci, fiind înzestrați cu un simț primar melodic, chiar această formă unidimensională a muzicii, melodia, le-a putut oferi satisfacții estetice depline. Aceasta poate fi dedusă și din scrierile filozofilor greci din antichitate ca Damon, Platon și Aristotel, care vorbesc de efectul ce îl exercită muzica asupra ascultătorilor în funcție de structura modală a melodiilor.

În lucrarea sa intitulată *Politica,* Aristotel, vorbind despre muzică subliniază caracterul emoțional diferit al melodiilor, în funcție de modurile care stau la baza lor ; „Natura modurilor este atît de deosebită încît ascultătorul va fi de fiecare din moduri altfel impresionat ; cel mixolidic îl întristează și îl deprimă, cele vesele îl înviorează, iar în timp ce modul frigic îl entuziasmează, dintre toate celelalte moduri doar cel doric îi dă o stare de liniște". [2]).

Deosebirile de sensibilitate muzicală care au existat în trecut între Sud și Nord, au fost scoase în evidență de mai mulți muzicologi din secolul nostru. Astfel de pildă, *Hans Joachim Moser* [3]) afirmă cu mult înainte de apariția în secolul al XII-lea a polifoniei culte : „Pretutindeni pe teritoriile locuite de populații celto-germano-slave s-a manifestat o gîndire muzicală care, în felul ei, era fundamental deosebită de sistemul pur orizontal-linear al clasicismului sudic, din care în evul mediu s-au născut glasurile bisericești".

Peter Wagner [4]) este de părere că : „În ceea ce privește sursele ei, teoria muzicală sud-europeană-romană este mai veche și se sprijină pe teoria consonanțelor vechilor greci, fiind deci de natură speculativă... cealaltă, nord-germanic-scandinavă, care nu este atît de timpuriu atestată ca și polifonia din sud-estul Europei, este empirică, fără a fi împovărată de speculații și este bazată pe cîntatul în terțe-sexte al popoarelor nordice".

La aceeași concluzie ajunge și Robert Lachmann [5]), cînd spune că : „În Europa de nord, în Rusia și în Caucaz, terțele și sextele sînt expresia simțului armonic".

Cu mult înainte de formularea acestei teorii de către muzicologi contemporani, însemnările călugărului Girardus Cambriensis, născut în anul 1147 în Walles — Anglia, conțin prețioase indicații în ceea ce privește diferențele care existau acum opt secole între prac-

[1]) Într-un studiu despre muzica africană din *Histoire de la musique* (apărută sub direcția lui R. Manuel, Ed. Gallimard, Paris, 1960), autorul studiului, Gilbert Rouget, arată (la pag. 222—223) că un anumit gen de polifonie rudimentară, vocală și instrumentală, constituie un mod obișnuit de exprimare muzicală chiar și a unor triburi africane care, ca de pildă, Pigmeii, Boshimanii, Bororo etc., au rămas pînă azi într-o stare de înapoiere. Apariția polifoniei în aceste părți ale lumii neputînd fi atribuită unei influențe exterioare, s-ar putea presupune că acest mod de cîntare face parte din practica muzicală a africanilor încă din timpuri străvechi, înainte ca ea să fi fost inventată de europeni.

[2]) Citat de Zoltay Denes în *Ethos und affect,* Ed. Akademiai Kiadó, Budapesta, 1970, pag. 44.

[3]) H. J. Moser : *Geschichte der deutschen Musik* (Stuttgart, vol. I, pag. 8)

[4]) Peter Wagner : *Uber die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges* în *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* 1926, pag. 2.

[5]) Robert Lachmann : *Zür aussereuropäischen Mehrstimmigkeit* în *Handbuch der Musik geschichte,* Wildpark-Potsdam, 1929, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

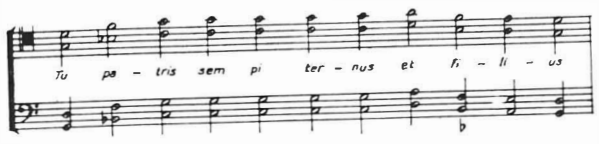
tica muzicală populară din nordul Europei și cea din Franța. În *Descriptio Cambriae*, Girardus, (care a întreprins două călătorii pentru studii la Paris), afirmă că, spre deosebire de Franța, unde melodiile populare sînt cîntate numai pe o singură voce, în Walles oamenii din popor acompaniază melodiile în terțe, și aduce în sprijinul afirmației sale următorul exemplu în notația vremii (descifrat și transcris în notația modernă abia în 1912).

„Imnul Sfîntului Magnus"

Apariția polifoniei poate fi atribuită deci întîlnirii în anumite condiții prielnice a sensibilității muzicale mediteraniene cu aceea a Europei de Nord. Aceste condiții au fost create prin înființarea în secolul XIII a universității *Sorbonne*, Parisul devenind astfel centrul spiritual al Europei, unde datorită numărului considerabil de studenți veniți din multe țări ale Europei, mai ales a celor ce studiau teologia, s-au încrucișat diverse curente culturale ale vremii.

Cert este faptul că pasul hotărîtor de la muzica unidimensională la cea de forme mai complexe, rezultînd din cuplarea a două, apoi a mai multe voci simultane, este legat de numele a cîtorva muzicieni francezi. În genul muzicii liturgice, de acelea ale lui Magister Leoninus și Perotinus Magnus, iar în domeniul muzicii laice de numele lui Adam de la Halle, care, sprijinindu-se probabil pe încercările unor predecesori rămași anonimi, au dat pentru prima dată o formă concretă unor posibilități expresive, ce se aflau în stare latentă în unele forme mai vechi ale cîntării bisericești.

Pentru a putea participa în cadrul serviciului religios la executarea în colectiv a unor cîntări rezervate masei credincioșilor, se înrădăcinase, probabil încă de prin primele secole ale creștinismului, obiceiul de a însoți o melodie gregoriană, cîntînd aceeași melodie la ovinte sau la cvarte paralele (întregite uneori cu octava, executată de o a treia voce), potrivit deosebirilor de registru ale celor ce cîntau. Intervalele menționate, fiind perfect consonante, și astfel gradul lor de contopire deosebit de mare, acest mod de cîntare, cunoscut în istoria muzicii sub numele de *organum*, dădea impresia unei cîntări la unison.

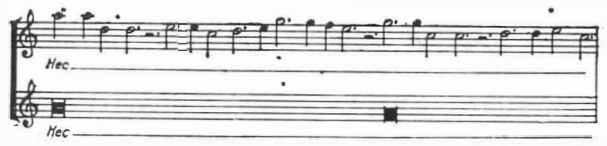


„Organum" (dublu) de Hucbaldus (n. cca. 930)

„Organum" (sec. 13)

Noul mod de a cînta pe mai multe voci, deosebit de cel practicat în organum, cu consecințe atît de importante pentru dezvoltarea viitoare a artei sunetelor — consta în întreruperea mișcării consecvente paralele a vocilor și în introducerea mersului în *sens contrar* a melodiei însoțitoare inventată de compozitor, față de aceea a melodiei gregoriene. Astfel, spre deosebire de *organum*, de *faux bourdon* (care a apărut mai tîrziu, în secolul al XV-lea) și de *cantus gemellus*, în care melodia însoțitoare era și ea identică cu aceea a melodiei gregoriene date *(cantus firmus)*, în noua formă a muzicii pe mai multe voci, melodiile însoțitoare dobîndeau un profil și un caracter expresiv propriu.

Începutul a fost făcut de *Leonin*, cu lucrări corale compuse la două voci. Mai simple erau cele numite *conductus*, în care fiecărei note din cantus firmus îi corespundea o notă a melodiei inventate, avînd aceeași durată. O formă mai evoluată o reprezenta *Discantus*, prin faptul că melodia inventată de compozitor se desfășura mai liber, deasupra cîte unui sunet de durată mai lungă a cantus firmusului evoluînd cîte o frază melodică alcătuită dintr-un număr mai mare de sunete de durată mai scurtă.



Leoninus (sec. 12) [6])

Perotin, în posesia unei experiențe mai mari a compus în afară de cîntări religioase pe 2 voci (duplum) și numeroase altele pe trei (triplum) și 4 voci (quadruplum).

---

[6]) Publicat în *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido Adler. Universal Ed., Viena, 1924, pag. 208.
[7]) Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

Perotinus „Triplum“ [7])

Această perioadă de cristalizare a polifoniei, cunoscută în istoria muzicii sub numele de *Ars Antiqua*, care a durat pînă la începutul secolului XVI-lea, are drept principală caracteristică de stil, inventarea de către compozitor a melodiei însoțitoare în spiritul gregorianului cu folosirea aproape exclusivă a măsurilor ternare.

În urma inevitabilei apariții a unor intervale disonante, s-a impus necesitatea de tratare a acestora în mod satisfăcător pentru auz, prin *rezolvarea* lor într-un interval consonant.

Pe vremea începuturilor muzicii polifone, pentru soluționarea problemelor ridicate de mînuirea mai multor voci suprapuse, compozitorii nu se puteau bizui decît pe auz, căci în acea epocă de formare a tehnicii polifone, muzicienii nu aveau încă noțiunea acordurilor, teoria acestora fiind formulată abia în secolul al XVI-lea în lucrările lui Zarlino [8]). Primii polifoniști nu aveau decît noțiunea de intervale, consonante și disonante, ce rezultau în sens vertical din întîlnirea a 2 sau 3—4 voci suprapuse.

În vechea polifonie predomină forța energetică a liniei, a desfășurării melodice pe plan orizontal — de aici și denumirea de stil linear — stil deosebit de acela în care, în creația unor perioade următoare, melodiile suprapuse vor asculta, în măsură crescîndă, de considerente de ordin vertical acordic, exprimarea pe mai multe voci îmbrăcînd forma de *contrapunct armonic* [9]. Totuși, chiar și pe vremea începuturilor polifoniei, cînd simțul armonic era încă slab dezvoltat, compozitorii au trebuit să țină seama de mersul vocilor suprapuse și sub aspect vertical, de efectul consonant sau disonant al melodiilor simultane, de impresia produsă asupra urechii ascultătorilor. Această necesitate de organizare și pe plan vertical a primelor compoziții polifone marchează începutul procesului lent de dezvoltare a simțului armonic.

Desigur, la această dezvoltare au contribuit înainte de toate instrumentele care, ca lăuta, orga, cemballo etc., au putut oferi muzicienilor un contact direct cu armonia, fiind posibilă la aceste instrumente intonarea acordurilor izolate precum și înlănțuirea acestora.

În măsura în care simțul armonic se dezvolta tot mai mult, el exercita influența sa într-o măsură crescîndă asupra modului de organizare a țesutului de melodii suprapuse. În acest sens trebuie înțelese cele afirmate de către muzicologul René Leibovitz, unul dintre exegeții sistemului dodecafonic serial, care referindu-se la polifonia Renașterii afirma că: „Ceea ce era valabil pentru muzica modală a secolului XVI este în același mod valabil și pentru muzica tonală începînd cu secolul XVII. Nu numai că muzica devine (în mod conștient) din ce în ce mai armonică, dar cînd ea se crede și se vrea pur contrapunctică (ca de pildă în fugi) ea este guvernată de considerente armonice. La inventarea tuturor vocilor stă la bază necesitatea de a putea forma în organizarea suprapunerii vocilor acordurile tipice ale tonalității, capabile de a o exprima [10]). Cu privire la sistemul dodecafonic serial, Leibovitz arată că numai în cadrul acestui sistem invenția melodică a compozitorului se poate manifesta într-o desăvîrșită libertate pe plan orizontal, nefiind îngrădită de nici o restricție armonică. Trebuie observat însă că libertatea deplină a desfășurării vocilor pe plan orizontal, din sistemul dodecafonic — serial, face ca muzica compusă pe baza acestui sistem să piardă aproape în întregime tensiunea ei verticală.

Între primele manifestări ale polifoniei și acela reprezentînd gîndirea dodecafonic-serială, s-au succedat mai multe perioade stilistice, fiecare găsind soluții proprii în rezolvarea echilibrului între cele două forțe divergente, cea orizontal-melodică și cea vertical-armonică [11]).

În cele ce urmează vom căuta să înfățișăm, pe bază de exemple, deosebirile existente în privința modului de rezolvare a acestei probleme, proprie dezvoltării muzicii europene de la apariția polifoniei pînă astăzi.

---

[8]) Gioseffo Zarlino (1517—1590) — Maestru de cor al catedralei San Marco din Veneția, autor al lucrării *Instituzione armonichi*.

[9]) Termenul de *contrapunct*, știința de a mînui mai multe melodii simultane, vine de la semnele primitive de notație, de pe vremea începuturilor polifoniei, constînd din puncte fixate pe portativ, fiecărui punct cu care era notat *cantus-firmus*-ul, corespunzîndu-i un punct al melodiei însoțitoare. Executarea simultană a mai multor melodii a făcut necesară și înlocuirea vechii notații, care indică numai urcarea și coborîrea melodiei gregoriene dar nu și durata sunetelor cu semne care precizau în mod exact durata fiecărui sunet al melodiilor suprapuse.

[10]) *Introduction à la musique a douze sons*, Ed. l'Arche, Paris, 1949 p. 66—67.

[11]) Polifonia și armonia reprezintă noțiuni contrare ce nu pot fi conciliate între ele. Armonia este totdeauna *univocală*, *plurivocalitatea* ei este numai aparentă: căci în realitate, liniile rezultă din despicarea acordurilor în sunetele din care sînt alcătuite formînd în succesiunea lor straturi suprapuse. Paul Becker: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Ed. Deutsche Verlagschtalt, Stuttgart 1926, p. 97.

https://biblioteca-digitala.ro

Vom începe prin a arăta că modul de exprimare muzicală pe mai multe voci s-a răspîndit într-un timp destul de scurt, nu numai în Franța dar și pe teritoriul Italiei, iar apoi, în cursul secolelor următoare, și în alte țări occidentale. Ceea ce constituie un fenomen deosebit de interesant pentru acea epocă este faptul că, — fiind cunoscută rezerva majorității oamenilor față de inovațiile în domeniul muzicii — arta cea nouă a cîștigat adepți într-un timp scurt atit în rîndul muzicienilor cît și în acela al maselor, și s-a impus nu numai în cadrul liturgic — ceea ce s-ar putea explica prin sprijinirea bisericii —, dar și în domeniul muzicii laice.

Pe la începutul secolului XIV apare *Ars Nova,* — (cum a fost numită creația nouă de către Philippe de Vitry, unul dintre teoreticienii timpului) — care a însemnat un considerabil progres față de cea „Antiqua" din secolul precedent, nu numai în ceea ce privește o mai mare varietate ritmică, prin introducerea și a măsurilor binare, ci avînd ca rezultat o mai mare libertate a mișcării vocilor, implicit și prin creșterea însemnată a posibilităților expresive.

În Franța, pe lîngă numeroși cultivatori ai muzicii religioase, se ivește și un reprezentant al celei laice în persoana lui Guillaume de Machault (1305—1377), muzician de geniu, — care a compus un număr mare de balade, rondouri, virelais-uri (cîntec de dans în formă de *rondo)* pe o singură voce sau 2—3 voci, cu acompaniament instrumental.

În compoziții s-a folosit de *sistemul isoritmic,* constînd în menținerea consecventă a aceluiași ritm în toate vocile suprapuse, ele fiind deosebite numai ca desen melodic, procedeu oarecum asemănător cu unele tehnici componistice apărute în muzica contemporană, prin organizarea materialului sonor pe baza unor anumite principii matematice.

Guillaume de Machaut (m. 1372) — „Baladă franceză" (cu text dublu, cîntat simultan).

Arta polifonă care s-a dezvoltat în Italia în secolul XIV-lea paralel cu *Ars Nova* din Franța, și care spre deosebire de cea franceză poartă numele de *Ars Nova Florentina* (de la orașul Florența, principalul centru muzical italian al timpului) are drept caracteristică pătrunderea în muzica cultă a intonațiilor provenite din cîntecele și dansurile populare și astfel o mai mare flexibilitate melodică și ritmică. În timp ce aportul italienilor (Francesco Landino, Jacopo Todi, Jacopo da Bologna, Iohannes de Cascia etc) la dezvoltarea muzicii religioase din secolul XIV era neînsemnat, meritele lor sînt cu atît mai mari în domeniul muzicii laice. Purtînd denumiri diferite ca: Ballata, Cascia, Madrigal, piesele corale polifone, inspirate din versurile lui Petrarca și Dante și a predecesorilor acestora ca Gino da Pistoia, Guido Cavalcanti și alții, dovedesc un însemnat proces de laicizare a vieții și a artei muzicale. Caracterul lumesc al muzicii italiene se accentuează și mai mult în secolul următor (XV) în genul *Frottolei,* gen în care, spre deosebire de caracterul liniar-orizontal al creației polifone a școlii franco-flamande din acea vreme, tendința spre afirmarea vertical-acordică a construcției muzicale iese mai clar în evidență.

Aproape concomitent cu adoptarea de către muzicienii din Italia a scrierii pe mai multe voci, acest mod de exprimare muzicală s-a răspîndit și în Anglia unde, dat fiind simțul armonic mai evoluat al englezilor, acesta s-a manifestat într-un mod de organizare al vocilor suprapuse ce urmăreau încă de pe vremea aceea un mai mare efect al rezultatului vertical.

Reprezentative pentru începuturile muzicii polifone engleze sînt lucrările compozitorilor Leonard Powel și John Dunstable.

Dunstable: „Sancta Maria"

Mai tîrziu, stilul polifoniștilor englezi — și în aceeași măsură și acela al compozitorilor spanioli — nu se va deosebi în mod esențial de acela al Europei occidentale care, printr-o influențare reciprocă a culturilor muzicale din diferite țări apusene, va dobîndi un caracter unitar [12]).

[12]) „Civilizațiile medievale se manifestă la un nivel prenațional sau internațional și nu sub formele ce corespund concepției moderne despre națiune; ar fi deci lipsit de valoare și anacronic de a căuta să descoperim stilurile naționale în întregime dezvoltate în muzica medievală. Cu toate acestea este legitim de a vorbi de unele diferențe regionale care ar putea fi considerate în mod retrospectiv drept trăsături naționale". (Manfred F. Buckowzer, *Histoire de la musique,* op. cit. p. 802).

https://biblioteca-digitala.ro

Deosebirile „naţionale“ se vor manifesta odată cu stăpînirea deplină a tehnicii contrapunctice, îndeosebi în conţinutul expresiv al compoziţiilor polifone. Cum însă în prezentul studiu nu intenţionăm să înfăţişăm creaţia polifonă din ţările occidentale în plenitudinea desfăşurării ei istorice, — ceea ce poate oferi orice manual de istoria muzicii —, ci scopul nostru este acela de a urmări diversitatea modului de îmbinare a tendinţelor orizontale şi verticale, vom scoate în evidenţă doar acele momente ale procesului de dezvoltare a polifoniei, în care modul de îmbinare se manifestă într-o formă mai caracteristică, cu predominarea cînd a uneia, cînd a alteia dintre cele două forţe antagonice care stau la baza muzicii pe mai multe voci.

Aspecte deosebit de caracteristice în privinţa aceasta le oferă creaţia celor trei generaţii de compozitori aparţinînd şcolii franco-flamande.

Sprijinindu-se pe progresele realizate de către francezi şi italieni, în cursul celor două secole anterioare, compozitorii din şcoala franco-flamandă (1400—1550) au lărgit odată cu mijloacele tehnice şi sfera expresivă a muzicii. Celor trei generaţii de compozitori care au format această şcoală, le-a revenit misiunea istorică de a dezvolta la cel mai înalt grad tehnica contrapunctică prin elaborarea unor procedee, ca *imitaţia*, (reproducerea exactă, ori mai mult sau mai puţin *liberă*) a desenului melodic a uneia dintre voci de către celelalte voci.

Ei au fost şi primii care au folosit *inversarea* desenului melodic, a unei idei muzicale, *recurenţa* acestei forme inversate, precum şi *inversarea formei recurente*.

Artificiile contrapunctice ale şcolii franco-flamande nu au constituit un scop în sine, ci acestea serveau drept mijloc de a asigura coeziunea formei, pe temeiul căreia melodiile suprapuse puteau să-şi îndeplinească funcţia lor expresivă.

Din numărul mare de compozitori care au alcătuit cele trei generaţii ale şcolii franco-flamande [13]), vom aminti doar pe cei mai importanţi.

În timp ce creaţia primei generaţii de compozitori, din care făceau parte personalităţi de seamă ca Duffay, Ockeghem, Obrecht, Binchois (lucrări corale religioase şi lumeşti), era caracterizată prin predominarea forţelor orizontal-lineare, în aceea a generaţiei următoare (Josquin de Prés, Pierre de la Rue, Antoine Brumel etc.), simţul armonic tinde spre o afirmare tot mai evidentă, ajungîndu-se pînă la urmă, în lucrările religioase şi laice ale compozitorilor din cea de a treia generaţie, (Orlando di Lasso, Clemens Non Papa, Philip da Monte, etc.), la echilibrarea celor două forţe divergente : orizontalul şi verticalul.

Josquin de Prés — „Missa sine nomine“

Aceleaşi caracteristici de stil sînt proprii şi polifoniei vocale italiene a Renaşterii. Adoptînd cuceririle tehnice ale şcolii franco-flamande — în unele cazuri chiar prin intermediul direct al unora dintre reprezentanţii şcolii, care (ca Josquin de Prés, Clemens Non Papa, Adrian Willaert), au activat mai mult timp în Italia, — creaţia polifonă italiană a ajuns şi ea la un înalt grad de desăvîrşire. După înflorirea în secolul al XV-lea a genului laic al *Frottolei*, cu o evidentă subliniere a verticalului, în creaţia compozitorilor italieni din secolul XVI-lea, armonioasa îmbinare a orizontalului cu verticalul are drept rezultat o înaltă forţă expresivă, atît în creaţia liturgică cît şi cea profană a lui Giovanni Pierluigi da Palestrina şi a altor reprezentanţi ai şcolii din Roma (Viadana, Ancrio, Soriano etc.). Spre deosebire de aceşti maeştri care au cultivat numai genul coral *a capella*, creînd modele neîntrecute în acest domeniu, reprezentanţii şcolii veneţiene (pe lîngă flamandul Willaert, italienii Andrea şi Giovani Gabrieli) au compus lucrări în care corul este însoţit de orchestră.

[13]) Şcoala franco-flamandă s-a născut şi înflorit în fostul ducat al Burgundiei, care cuprindea cîteva regiuni din nordul Franţei şi din teritoriul Belgiei şi Olandei de astăzi, avînd o populaţie în parte de limbă franceză, în parte de limbă flamandă.

https://biblioteca-digitala.ro

În timp ce stilul compozitorilor din *Şcoala romană,* în frunte cu Palestrina, se distinge prin structura eminamente diatonică a melodiei şi a acordurilor, ce rezultă din mersul vocilor suprapuse,

[14])

Palestrina : „Madrigal"

stilul muzicienilor veneţieni menţionaţi, la care se adaugă apoi şi Claudio Monteverdi, este caracterizat prin introducerea şi a unor elemente cromatice în melodie şi în armonie. Cromatismul îşi va pune apoi pecetea sa în mod deosebit de caracteristic pe lucrările vocale ale lui Luca Marenzio, Cipriano da Rore şi mai ales Gesualdo da Venosa, la care armonia se afirmă ca un important mijloc de exprimare.

Gesualdo : „Madrigal"

Cu înflorirea rapidă a muzicii instrumentale, armonia participă cu o importanţă crescîndă la exprimarea conţinutului emoţional, influenţînd nu numai structura melodică dar şi raportul dintre forţa orizontală şi cea verticală a muzicii. Creşterea importantă a armoniei se face simţită mai ales în muzica franceză a secolelor XVII — XVIII care tinde tot mai mult spre *omofonia armonică.* Aceasta se reflectă şi în teoria muzicii timpului, a cărui cel mai de seamă reprezentant, ilustrul compozitor de operă *Philippe Rameau,* afirma că melodia se naşte din armonie, şi astfel anumite părţi a unei compoziţii scrise pe mai multe voci, erau subordonate unor considerente verticale. Doar în muzica maeştrilor italieni (mai ales în aceea a lui Vivaldi) şi germani în frunte cu Bach, dinamica desfăşurare a unor melodii simultane se îmbină organic cu energiile funcţionale ale armoniei [15]).

În muzica lui Bach nu ştim ce să admirăm mai mult ; impresionanta libertate a desfăşurării vocilor suprapuse, individualizarea fiecărei linii melodice în parte, sau plinătatea armonică a lucrărilor sale.

Acest dublu aspect al muzicii lui Bach a dat loc la moduri diferite de înţelegere a ei. Astfel, Beethoven vedea în Bach înainte de toate pe „patriarhul armoniei". Neîntrecuta măiestrie contrapunctică a lui Bach, l-a influenţat pe Beethoven abia în cea de a treia sa perioadă de creaţie. Admirată în secolul al XIX-lea de către compozitorii romantici, dar exercitînd doar o neînsemnată influenţă asupra creaţiei lor, reprezentanţii neoclasicismului din prima parte a secolului nostru se consideră succesorii spirituali direcţi ai lui Bach. Dar anumite deosebiri de vedere în privinţa primatului unuia sau altuia din componentele muzicii sale, mai persistă şi azi în rîndul muzicologilor.

Astfel de pildă, Paul Becker afirmă, în legătură cu muzica lui Bach, că : „În cadrul unei muzici concepute armonic, nu poate exista o polifonie instrumentală, fiindcă aceasta ar constitui o contradicţie în sine", şi că „Orice muzică armonică nu reprezintă decît o monofonie multiplicată" [16]). Astfel, după Becker, în muzica lui Bach, liniile suprapuse trebuie în-

[14]) Publicat în : *Polifonia vocală a Renaşterii de* Max Eisicovits, Ed. Muz., 1969, pag. 279.

[15]) Urmărind procesul de dezvoltare al muzicii europene de la apariţia polifoniei încoace, vom constata că, exceptînd creaţia lui Bach, în care, pentru prima şi pînă acum ultima dată în istoria muzicii, forţele orizontale şi cele verticale contribuie în mod egal la exprimarea conţinutului emoţional, în toate celelalte epoci stilistice, rolul predominant al uneia dintre componentele muzicii a avut drept urmare rolul mai mult sau mai puţin secundar al celorlalte. Astfel de pildă, spre deosebire de creaţia franco-flamandă, în care predomină melodia ca mijloc principal de expresie, cea post-romantică din secolele XIX—XX este caracterizată prin hipertrofica dezvoltare a armoniei, avînd drept consecinţă, nu numai atrofierea ritmului, dar şi a melodiei care devenise un „reflex" al armoniei.

Judecînd creaţia perioadelor anterioare în lumina conceptului armonic, romantismul din secolul XIX nu vedea în creaţia franco-flamandă decît o artă rigidă, mai mult sau mai puţin formalistă, redusă ca posibilităţi expresive. În cursul primei jumătăţi a secolului nostru, în urma revenirii la un concept predominant polifon, sensibilitatea contemporană manifestă o vădită afinitate faţă de arta şcolii franco-flamande.

[16]) P. Becker, op. cit. pag. 105.

https://biblioteca-digitala.ro

ţelese nu ca individualităţi melodice izvorîte dintr-un concept orizontal al muzicii, ci născute din înlănţuirea funcţională a acordurilor care în desfăşurarea lor orizontală sînt purtate de expansiunea armonică.

Muzicologul elveţian Ernst Kurth, analizînd în lucrarea sa *Bazele contrapunctului liniar* [17]), muzica lui Bach, ajunge la alte concluzii afirmînd că : „O melodie absolută, lipsită cu totul de orice relaţii armonice, nu poate fi desigur imaginată. Dar, anumite imperative de ordin acordic, care trec dincolo de linia melodică, nu reprezintă însă cauza genetică a liniei. Deci nu linia s-a născut dintr-un latent impuls primar armonic, ci invers, ea conţine acele momente de relaţii acordice, care abia într-o sensibilitate muzicală mai evoluată capătă o interpretare armonică. Întreaga forţă, permanentul conţinut dinamic al stilului melodic-polifon al lui Bach rezidă în energia liniilor sale. Aceasta nu se referă numai la efectul „notelor sensibile", ci la întreaga sa artă de dezvoltare melodică în general. De aceea stilul său este atît de intensiv străbătut de energie. Toate manifestările artei polifone, atît cele tehnice cît şi cele formale, sînt expresia unei tensiuni. Acela care porneşte de la stilul clasic, aude în polifonia lui Bach în mod totdeauna prea unilateral numai efectele frumuseţilor armonice, dezvoltările ei tonale şi nuanţările ei, în loc de a înţelege mişcarea ca adevărată esenţă a specificului ei artistic".

Unii teoreticieni susţin că individualizarea atît de conturată a tuturor vocilor a putut fi realizată de către Bach, datorită faptului că în ciuda simţului său armonic modern, el a rămas ataşat stilului contrapunctic *a capella* a secolului XVI, în care, cu toate considerentele verticale, melodiile suprapuse se desfăşoară cu o impresionantă libertate. Muzicologul Jacques Handschin este de părere că în timp ce Bach a introdus în muzica sa de orgă vechiul stil *a capella*, în creaţia sa pentru orchestră, vocalul se îmbină cu respectarea particularităţilor caracteristice stilului instrumental [18]). Varietatea mijloacelor de exprimare folosite de Bach, şi diversitatea modului lor de combinare a avut drept consecinţă şi interpretarea lor teoretică diferită, din care am spicuit doar cîteva care ni s-au părut mai semnificative. Astfel, părerea de mai sus este în vădită contradicţie de pildă, cu aceea a aceluiaşi Paul Becker [19]) care îl consideră pe Bach drept un creator cu o sensibilitate muzicală specific instrumentală şi astfel esenţial deosebit de contemporanul său Händel, reprezentant tipic al unui compozitor cu o sensibilitate muzicală eminamente vocală.

[17]) Ed. Max Hesse, Berlin 1922, pag. 17.

[18]) J. Handshin, *Histoire de la musique*, op. cit.

[19]) Paul Becker, *Musik Geschichte der musikalischen Formwandlungen* op. cit. pag. 105.

J. S. Bach — „Arta fugii"

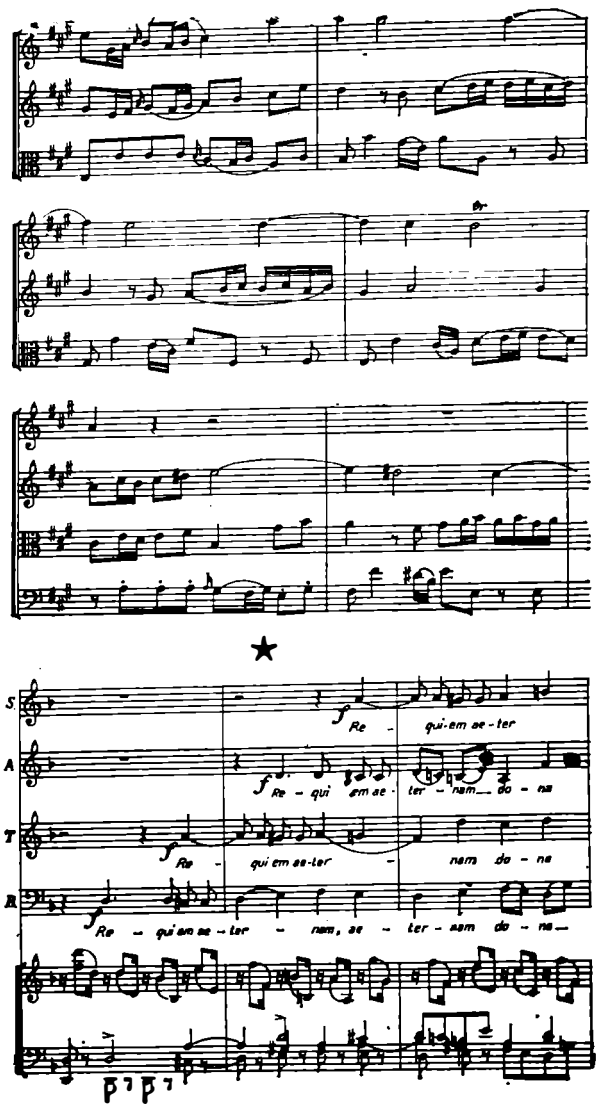
După cum se ştie cu Bach şi cu Händel se încheie epoca Barocului, epoca înfloririi deosebite a muzicii concepută pe mai multe voci, urmată de o altă perioadă stilistică în care sensibilitatea artistică se va manifesta într-o muzică organizată vertical.

Astfel, în creaţia compozitorilor din generaţia de după Bach, în frunte cu fiii marelui muzician (exceptînd pe Friedemann), polifonia, în contradicţie cu gîndirea muzicală *omofon-armonică* a acestor compozitori, este cu totul absentă. Abia în creaţia clasicilor vienezi scrierea pe mai multe voci va avea din nou un rol important. În această epocă a gîndirii muzicale verticale, polifonia liniară se transformă însă în *contrapunct armonic*, în care mersul vocilor este determinat de considerente predominant verticale.

O comparaţie între următoarele exemple extrase din muzica lui Haydn, Mozart şi Beethoven, cu exemplele de mai înainte din muzica polifonică medievală şi a lui Bach, ne va arăta diferenţele esenţiale care există în folosirea

Haydn : „Cvartetul nr. 48"

https://biblioteca-digitala.ro



Mozart — „Recviem“

Beethoven — „Cvartet de coarde“ op. 131

a diferite mijloace ale modului de exprimare pe mai multe voci.

Muzica de după Beethoven se dezvoltă din ce în ce mai mult în direcţia primatului armonic, astfel la mulţi compozitori romantici, ca de exemplu la Weber, Schubert, Berlioz, Chopin, Liszt, suprapunerile de melodii simultane sînt aproape cu totul absente, excepţie reprezentînd în aceeaşi perioadă, compozitorii romantici „clasicizanţi“ : ca Mendelssohn, Brahms, care, datorită unor tendinţe retrospective folosesc în mod mai amplu mijloace contrapunctice.

Brahms — „Recviemul german“

Cel mai mare contrapunctist dintre romantici a fost desigur Bruckner. Dar cu toate că în muzica sa contrapunctul este unul din mijloacele importante de expresie şi de construcţie a monumentalelor sale simfonii şi misse, împletitura melodiilor suprapuse este totuşi

Bruckner : Tema II din „Simfonia a IV-a“

https://biblioteca-digitala.ro

subordonată sensului vertical al acordurilor și a înlănțuirii lor.

La Schumann, compozitor cu o sensibilitate eminamente armonică, apariția unor lucrări cu caracter polifon, ca de pildă *Schițe pentru pian cu pedală* și *6 Fughette*, sînt fructul accidental al preocupării sale de muzica lui Bach.

La Wagner, cel mai mare armonist al secolului al XIX-lea, de la care pornește întregul proces de hipertrofică dezvoltare a armoniei, folosirea mijloacelor contrapunctice este legată de tehnica leitmotivelor care, din necesități de a comenta acțiunea scenică, sînt adeseori suprapuse sau combinate între ele.

Un alt caz îl reprezintă — tot în muzica lui Wagner — suprapunerea de mai multe teme de sine stătătoare, ca de pildă întîlnirea la punctul culminant al uverturii operei *Maeștrii cîntăreți*, a celor trei teme ce-și fac apariția anterioară în cursul părții expozitive a lucrării.

Wagner — Uvertura la opera „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg"

În acest caz este mai just să se vorbească de „poliodie", în sensul în care folosește Guido Adler [20]) acest termen, decît de polifonie propriu-zisă.

În ordine cronologică, primul dintre compozitorii de după Wagner, care în lucrările sale simfonice manifestă tendințe vădite de eliberarea liniilor de servitutea armonică este Gustav Mahler, influențînd în acest sens pe A. Schönberg în prima sa manieră stilistică, ce ține pînă la trecerea sa la sistemul dodecafonic serial.

În muzica post-romantică de după Wagner, Max Reger se distinge prin consecventa utilizare a scrierii contrapunctice. El este considerat de către unii muzicologi drept un fel de Bach modern. Această părere se datorește faptului că Max Reger folosește cu o preferință specială formele muzicale ale Barocului *(fuga, passacaglia, variația figurativă, tocatta* etc.) Adevărul este însă că, spre deosebire de armonia post-wagneriană, ajunsă într-un stadiu de extremă diferențiere, mijloc de exprimare eminamente individualist, adevărata polifonie este caracterizată, după cum am mai afirmat, în general prin caracterul mai obiectiv al modului de exprimare. Ori, Max Reger, compozitor prin excelență romantic, individualist, a oglindit în muzica sa nu numai criza spirituală a epocii, dar mai ales propriile sale frămîntări sufletești ce și-au găsit expresia într-un limbaj armonic oarecum difuz, intens îmbibat de cromatism. Pentru a evita pericolul de a cădea în amorf și pentru a asigura formei muzicale o osatură solidă, Reger a fost nevoit să recurgă la mijloacele contrapunctice.

Mai mult ca la oricare compozitor post-romantic, la Reger melodia (după cum am amintit în studiul anterior, *Despre melodie)* devine adeseori o proiecție a armoniei, izvorîtă din înlănțuirea acordurilor, din modul de rezolvare a multiplelor sensibile simultane ale unor acorduri alterate. Astfel, spre deosebire de polifonia Barocului, în muzica lui Reger vocile interioare ale țesutului contrapunctic își pierd într-o măsură și mai accentuată decît melodia discantului, independența și pregnanța contururilor.

Reger — „Cvartet pentru coarde" op. 45 nr. 1

Aproximativ de pe la mijlocul celui de al doilea deceniu al secolului nostru, un număr din ce în ce mai mare de compozitori încep să acorde — ca o reacție împotriva exceselor individualiste ale post-romantismului (mai ales a curentului expresionist) și ca urmare a unei atitudini schimbate — un interes deosebit polifoniei, care oferea pe de o parte posibilitatea unei mai obiective exprimări, pe de altă parte reîntronarea melodiei și în același timp și a elementului arhitectural al muzicii în drepturile lor firești. Această tendință a dat naștere la curentul *neo-clasic*, care sub lozinca „retour à Bach" a luat drept model muzica neîntrecutului contrapunctist, manifestînd și un interes deosebit pentru formele Barocului.

Primele semne ale noilor tendințe stilistice care, de pe la 1920, se vor afirma cu o vigoare deosebită în curentul neoclasic, se conturează în creația lui Ferrucio Benvenuto Busoni, începînd cu lucrările sale de pian ca: *Fantezia*

[20]) G. Adler — *Musikgeschichte als Stilwandlungen.*

https://biblioteca-digitala.ro

BACH (1909), *Fantezia Contrapuntistica (1910)*. Pianist de renume mondial, unul dintre cei mai mari cunoscători și interpreți ai muzicii lui Bach, nemulțumit de unilaterala dezvoltare a muzicii din timpul său pe linia atotputernicei dominații a armoniei, Busoni vedea regenerarea artei sonore într-o reîntoarcere la o muzică în care melodia, la fel ca în creația lui Bach, are un rol preponderent. Fructul artistic al concepțiilor sale artistice — expuse și într-o lucrare teoretică, *Schița unei noi estetici a artei muzicale* (1907), — sînt în afară de cele două lucrări menționate mai sus : 4 sonatine pentru pian, lucrări pentru orchestră, patru opere.

Printre primii și cei mai importanți reprezentanți ai neoclasicismului a fost și Igor Strawinsky.

Stravinsky : final din „Octetul pentru suflători"

Negînd posibilitățile expresive ale muzicii (ceea ce însă este infirmat de propria sa creație) Strawinsky vedea în neoclasicism un curent artistic în acord cu concepțiile sale estetice. Considerîndu-se un „constructor" de edificii sonore, el urmărea să construiască structuri care, datorită caracterului lor static, aveau menirea să producă un alt efect al „timpului muzical" decît acela produs de muzica tradițională. Concepțiile sale estetice sînt clar exprimate prin cunoscuta sa definiție despre arta sunetelor : „Muzica este singurul domeniu în care omul poate realiza prezentul. Datorită imperfecțiunii naturii noastre sîntem supuși trecerii timpului, categoriilor de *viitor* și *trecut*, fără a reuși de a realiza într-adevăr prezentul, de a face deci să se oprească timpul, de a stabili o ordine între lucruri și înainte de toate o ordine între om și timp. Pentru a fi realizată această ordine, este nevoie imperioasă de o construcție. Dacă construcția și ordinea sînt realizate, totul a fost spus".

După cum se știe, Strawinsky a parcurs de-a lungul activității sale creatoare un drum destul de sinuos. După ce devenise celebru prin lucrările sale din perioada sa națională, el a rupt brusc cu stilul său de pînă atunci, pentru a deveni un adept al neoclasicismului. Ambele stiluri aveau un caracter strict diatonic. Combătînd ani de-a rîndul sistemul serial al lui Schönberg, el își însușește pînă la urmă dodecafonismul serial, compunînd în cea de a treia sa perioadă de creație numai lucrări pe baza acestui sistem.

Tendințele generale spre noul mod de exprimare s-au manifestat și la compozitorii italieni din acel timp, printr-o orientare spre tezaurul cîntării gregoriene, considerată de ei drept model de melodie, avînd sens expresiv și fără o întregire armonică. Primul care, în lucrările sale instrumentale a utilizat elemente melodice gregoriene a fost Ottorino Respighi *(Quartetto dorico, Tre preludii sopra una melodia gregoriana, Concerto gregoriano, etc.)*. Cîtă importanță se acordă de către compozitorii italieni *gregorianului* se poate constata din cele afirmate de către Gian Francesco Malipiero, cel mai de seamă reprezentant al muzicii italiene din secolul XX, care spune într-una din scrierile sale [21]) *(Del contrapunto e della composizione)* : „Italia, țară catolică și mediteraniană, va trebui să se convingă mai devreme sau mai tîrziu că *gregorianul* este expresia muzicală eminamente națională, pe care va trebui reconstituit întregul edificiu al muzicii noastre". Pornind de la sursele *gregorianului,* muzica sa are un caracter preponderent linear-melodic, cu o structură eminamente diatonică.

Fr. Malipiero — „Patru invențiuni pentru orchestră"

Folosirea scriiturii lineare este caracteristică și pentru creația contemporanului său Alfredo Casella, cît și pentru Goffredo Petrassi, compozitor din generația următoare.

În timp ce la compozitorii menționați, *bi* și *politonalitatea* nu este folosită ca unica modalitate de exprimare, în creația compozitorului francez Darius Milhaud, mișcarea vocilor în

[21]) Fr. Malipiero : *Del contrapunto e della composizione.*

https://biblioteca-digitala.ro

cadrul unor suprapuneri de tonalităţi diferite devine sistem.

Milhaud : „Cvartetul nr. 2“ (final)

Un rol important îl are scriitura pe mai multe voci şi în muzica lui Artur Honegger, scriitură care a suferit însă în cursul activităţii creatoare a compozitorului modificări. Astfel, în timp ce în prima perioadă de creaţie a compozitorului predomină diatonicul, (ca de exemplu în *Pastorale d'Eté*, în oratoriul *Le roi David,* etc), mai tîrziu, odată cu o mare complexitate a mijloacelor armonice şi scrierea contrapunctică devine mai densă şi mai cromatică.

Dacă vom mai adăuga că muzica lui Paul Hindemith, unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai neo-clasicismului, diferă prin abundenţa cromatismului în melodie şi în armonie de caracterul predominant diatonic al creaţiei compozitorilor menţionaţi ce aparţin acestui curent, am mai întregit cu încă un aspect tabloul stilistic atît de variat al neoclasicismului.

Înainte de a trece însă la caracterizarea stilului hindemithian, trebuie arătat că scrierea pe mai multe voci nu s-a limitat numai la curentul neo-clasic ci, conceptul de polifonie liniară a fost adoptat de mulţi alţi compozitori de frunte ai secolului nostru, îmbrăcînd însă în creaţia lor alte forme stilistice. Exemple caracteristice le oferă în privinţa aceasta creaţia lui Schönberg şi a şcolii sale, precum şi aceea a lui Béla Bartók.

Mai apropiată de neoclasicism, fără sublinierea însă a laturii constructiviste a sa, se situează creaţia lui George Enescu şi Dmitri Şostakovici.

Este de arătat că Enescu, deşi înzestrat de la natură cu un simţ primar melodic (manifestat atît de convingător în *Preludiul la unison* al *Suitei I-a)* şi întărit în acest sens şi de tradiţia muzicală a poporului nostru, totuşi, în urma ataşamentului său faţă de tradiţia clasică, el s-a folosit în prima sa perioadă de creaţie, în mod plenar şi de posibilităţile expresive ale armoniei. Aceasta nu l-a împiedicat însă să dea fiecăreia dintre vocile suprapuse un contur melodic deosebit de pregnant.

Enescu : „Cvartet de coarde“ nr. 1

În lucrările sale de muzică de cameră, compuse în cei din urmă ani ai activităţii sale creatoare, odată cu frecvenţa elementului cromatic în melodie şi armonie, vocile suprapuse dobîndesc o mai mare libertate de mişcare.

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu : „Octet"

Dmitri Şostakovici face parte dintre acei compozitori sovietici în a căror creaţie este folosită în mod frecvent scrierea pe mai multe voci. La început, nedepăşind caracterul contrapunctului clasic, mai pe urmă, probabil sub influenţa muzicii lui Mahler, în muzica compozitorului sovietic se accentuează tendinţele liniare, fără însă ca armonia să devină un rezultat secundar al întîlnirii vocilor suprapuse.

Revenind la Paul Hindemith, trebuie să arătăm că dintre toţi reprezentanţii curentului neoclasic, acest compozitor de frunte al muzicii contemporane germane a mers cel mai departe în emanciparea scriiturii sale de considerente verticale. Trebuie însă adăugat că în epoca debutului, stilul său era încă dependent de Brahms şi Reger, în consecinţă în creaţia sa din acel timp, deşi încă de la început polifonică, armonia avea încă un rol însemnat. De la op. 11 [22]), însă muzica sa dobîndeşte din ce în ce mai mult o structură liniară.

Judecînd după o primă impresie grafică, muzica lui Hindemith ar putea să pară celor neavizaţi f arte apropiată ca structură de cea dodecafonic serială a lui Schönberg. Asemănarea constă nu numai în abundenţa cromatismelor în melodie şi armonie, dar şi în densitatea scriiturii polifone, precum şi în modul de tratare cu totul liberă a disonanţelor.

[22]) P. Hindemith, *op. 11 — 5 Sonate.*

Hindemith : „Cvartet nr. 3"

Dar în timp ce melodiile lui Hindemith sînt născute din folosirea liberă a gamei cromatice, fără nici o restricţie în privinţa repetării într-o idee muzicală, a unuia sau a altuia din cele 12 semitonuri, ele păstrînd şi un anumit raport

Hindemith : Tema fugii din „Trio de coarde" op. 32

cu un ton central (adeseori într-o formă latentă), în muzica lui Schönberg, cele 12 sunete, din care în mod obligatoriu sînt alcătuite ideile muzicale, nu numai că nu se pot repeta conform principiilor care stau la baza acestui sistem, (vezi cele spuse în studiul *Despre melodie)* dar este anulată şi posibilitatea de a se stabili o ierarhie a lor, precum şi o relaţie a seriei cu un ton central.

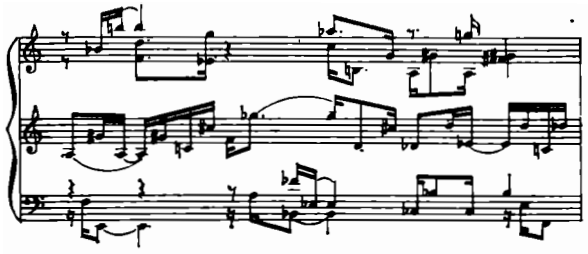
Alcătuirea în muzica lui Hindemith a melodiei din cele 12 sunete cromatice îngăduie înlănţuirea liberă a tuturor acordurilor ce pot fi formate pe fiecare treaptă a gamei cromatice, fie sub formă de acorduri integrale (cuprinzînd cele 12 semitonuri ale gamei cromatice), fie sub formă incompletă a acestui tip de acord.

Acest fel de gîndire armonică face posibilă prezenţa şi a unor acorduri de tip tradiţional (trisonuri, acorduri de septimă etc.), ceea ce în muzica dodecafonic-serială este exclus.

În timp ce în muzica lui Hindemith, alegerea acordurilor depinde de necesităţile expresive ale compozitorului, în cea dodecafonic-serială, forma şi succesiunea lor este predeterminată de principiul seriei.

Muzica ambilor compozitori fiind întemeiată pe dominaţia energiilor liniare, stilul lor, precum şi acela al adepţilor lor, se deosebeşte astfel în mod esenţial atît de stilul contrapunctic din perioada clasicismului vienez şi cel din timpul romanticilor cît şi de cel neoclasic. Deşi în creaţia lui Hindemith, tonalitatea nu este atît de clar conturată ca în muzica de pînă la el, totuşi datorită funcţiunii de sensibilă a numeroaselor sunete cuprinse în vocile interioare, se stabileşte o forţă de atracţie între acorduri şi astfel se creează o tensiune armonică ce este absentă în muzica lui Schönberg.

https://biblioteca-digitala.ro



Schönberg — „Variațiuni pentru orchestră" op. 31

Deși prin sursa ei folclorică mult deosebită ca stil de aceea a muzicii lui Hindemith și Schönberg, sub aspectul aceleiași structuri *pan-melodice,* creația lui Béla Bartók este tot atît de reprezentativă pentru conceptul contemporan de polifonie lineară.

Dar în ciuda acestui caracter melodic-liniar comun — accentuat și prin utilizarea sistematică a unor procedee contrapunctice adoptate de la maeștrii flamanzi —, deosebirile între muzica lui Bartók și a celorlalți doi compozitori, dar mai cu seamă cu aceea a lui Schönberg, sînt și mai mari și mai numeroase, decît asemănările.

Acestea nu provin numai din caracterul deosebit al structurii melodice a ideilor muzicale. În timp ce acele ale lui Bartók, născute dintr-un impuls primar melodic și dintr-un elan ritmic de mare vitalitate, au un caracter dinamic, temele lui Schönberg, elaborate pe baza respectării stricte a principiilor seriale, capătă în mod inevitabil un caracter static, abstract [23]).

Dar deosebirile rezidă în aceeași măsură și în rezultatul vertical al țesutului polifon. Considerînd seria, atît pe plan orizontal cît și vertical, ca singurul mijloc de a asigura coeziunea edificiilor sale sonore, Schönberg a ajuns prin riguroasa aplicare a principiilor seriei, la anularea unei atracțiuni nu numai între conglomeratele de sunete rezultînd din aplicarea în sens vertical a principiilor seriei, dar și în cazul în care o temă este susținută de o succesiune de acorduri placate. Un astfel de caz îl reprezintă de pildă, între multe altele, începutul cvartetului nr. 4.

Schönberg : „Cvartetul nr. 4"

[23] „Seria nu reprezintă decît un mijloc de referințe. Sunetele din care este alcătuită seria nu sînt încărcate de tensiune și astfel dinamismul muzical nu se poate constitui". Ernest Anserment — *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui.* Revue Musicale Suisse 1949, nr. 2, (1 februarie) pag. 58.

Nici în acest caz acordurile nu au rostul de a crea o tensiune armonică ci, alcătuite conform principiului serial, ele sînt folosite cu unicul scop de a completa numărul de sunete cuprinse în melodie, cu restul de sunete ale seriei, pentru a putea acoperi astfel fiecare din „cîmpurile dodecafonice" [24]), cu totalitatea celor 12 semitonuri.

Cu toate că și Bartók consideră linia — melodia — ca principala forță motrice a desfășurării muzicale, el caută să asigure o mai mare coeziune a formei și prin alte mijloace decît cele de „incopciere" a melodiilor suprapuse pe baza procedeelor de tehnică imitatorică ce pot fi ilustrate cu următorul exemplu :

Bartók : „Cvratet nr. 4"

În acest scop el stabilește în cursul unei piese, anumite puncte de reper, cu ajutorul unor acorduri, care în mod frecvent reprezintă o combinație între un acord major și unul minor, sau conglomerate de sunete, care revenind din timp în timp, îndeplinesc un rol de cvasi tonică.

Fiind de părere că : „Excluderea sonorităților mai vechi ar însemna renunțarea la o bună parte a mijloacelor de expresie ale artei muzicale ; ori scopul final al străduințelor noastre este exploatarea completă a întregului material sonor" [25]), Bartók nu exclude înlănțuiri acordice, care adeseori alternează cu părți de structură pur polifonică. Adeseori apar și pedale sau note ținute în muzica sa

Bartók : „Cvartet nr. 6"

În afară de aceasta, Bartók folosește suprapuneri de melodii modale sau polimodale, (mai rar tonale sau politonale), ceea ce în mod evi-

[24]) Siegfried Boris „Der Schlüssel zür Musik von heute".

[25]) B. Bartók — *Problema muzicii noi (Das Problem der Neuen Musik")* în revista *Melos* 1920, nr. 1, 107—110.

https://biblioteca-digitala.ro

dent contribuie în plus la stabilirea unei tensiuni armonice.

În timp ce opera muzicală a lui Schönberg și a discipolului său Alban Berg, cu tot caracterul ei revoluționar mai păstrează încă legături cu trecutul, evidentă în folosirea unor forme tradiționale precum și în unele asemănări privind procedeele de dezvoltare ale temelor, creația unui alt reprezentant de primă importanță a școlii schönbergiene, Anton von Webern (cel puțin în ultimele sale zece lucrări, de la op. 21 la op. 31), este fructul unui inovatorism și mai radical decît acela caracteristic pentru cei doi reprezentanți ai școlii vieneze moderne menționați mai sus.

În muzica lui Webern, forma este comprimată la maximum, avînd în general un caracter aforistic ; în loc de teme, piesele sînt construite (doar cu excepția celor două cantate op. 29—31), din motive scurte, de sine stătătoare, care în general nu cuprind mai mult de trei sau patru sunete. Mai frecvent însă (ca de pildă în *Cvartetul de coarde*, în *Variațiunile pentru orchestră*, etc.) forma este alcătuită din sunete izolate, reprezentînd singurul material de construcție al compozițiilor sale.

Webern — „Cvartet pentru coarde"

Pentru a putea construi dintr-o astfel de substanță „vaporoasă" o formă muzicală, al cărui efect estetic rezidă în varietatea succesiunilor timbrale, era necesară o deosebit de riguroasă organizare a materialului sonor.

Una din principalele metode de o astfel de organizare, o constituie *Canonul* sau în unele cazuri și *Imitația liberă* ; din cauza repartizării sunetelor în registre diferite, situate nu numai la distanțe mari dar despărțite și de pauze, legitatea acestor forme nu se impune cu ușurință atenției ascultătorilor.

Pe cînd Webern a organizat în creația sa numai doi din parametrii materialului sau al unei piese — înălțimea și durata sunetelor — urmașii săi spirituali (amintiți în studiul *Despre melodie*) stimulați și de experimentele lui Olivier Messiaen (*Ile de Feu II* și *Mode de valeurs et d'intensité*), au organizat și ceilalți parametri : Culoarea, intensitatea, modul de atac al sunetelor.

Trebuie amintit că cele două lucrări menționate constituie excepții în ansamblul creației lui Messiaen.

Elaborînd pe temeiul *modurilor cu transpoziție limitată și a ritmurilor non retrogradabile* un sistem muzical propriu, expus în lucrarea sa teoretică *Technique de mon langage musical* (Ed. Leduc, Paris, 1942), în ciuda unor îngrădiri pe care și le impune compozitorul, (ostinati, canon pe baza ritmurilor nonretrogradabile etc., ce scapă însă atenției auditorilor, aceștia avînd după părerea lui Messiaen, singura dorință de a fi seduși de frumusețea muzicii), ele oferă totuși largi posibilități de combinare orizontală și verticală a sunetelor.

Olivier Messiaen — „Trei mici liturghii" (nr. I)

Cum prezentul studiu are ca scop principal de a urmări diversitatea formelor de manifestare în trecut și în prezent a scrierii pe mai multe voci, vom acorda și în cazul lui

https://biblioteca-digitala.ro

Messiaen atenția noastră examinării aspectelor de polifonie a muzicii sale.

Messiaen afirmă că : „Melodia, elementul cel mai nobil al muzicii trebuie să fie scopul principal al căutărilor noastre" și că „să lucrăm întotdeauna melodic ; ritmul rămînînd simplu și cedînd pasul dezvoltării melodice, armonia aleasă să fie cea veritabilă, adică cea cerută de melodie și izvorîtă din ea", demonstrează în mod concludent cîtă importanță acordă în muzica sa substanței melodice. Ea este distribuită pe mai multe planuri orizontale, între care există însă deosebiri în ceea ce privește funcția lor expresivă. Pe lîngă una sau două melodii suprapuse cu un relief expresiv, bine conturat, coexistă în general și alte linii melodice, cu un caracter oarecum „ornamental". Alcătuite în mod frecvent dintr-o înlănțuire de motive împrumutate de Messiaen din cîntul păsărilor, rostul principal al acestor linii melodice secundare este de a contribui la opulența și strălucirea coloritului orchestral care, de fapt reprezintă un element nu mai puțin important de expresie decît melodia și armonia în ansamblul mijloacelor de expresie a muzicii lui Messiaen.

După ce la numeroși compozitori, (luînd ca exemplu lucrările citate ale lui Messiaen și Webern), în urma rigorilor autoimpuse, structura unei lucrări a ajuns să fie predeterminată pînă în cele mai mărunte detalii ale ei (citățm în acest sens lucrări ale lui Karlheinz Stockhausen, Janis Xenakis, etc., drept reacție împotriva acestor rigori excesive a apărut dorința de a atenua măcar în parte aceste îngrădiri, apelîndu-se la accidental, la anumite procedee de a intercala între părțile fixe ale unei lucrări riguros structurate și părți *aleatorice* (de la *alea* = zar) al căror mod de realizare este lăsat la inspirația momentană a executantului.

Împărtășindu-se în ultimii ani tot mai mult convingerea că sistemul serial nu mai oferă posibilități de dezvoltare artei sonore, în căutarea unor modalități inedite, s-a ajuns în noile curente avangardiste (după cum am mai amintit în studiul *Despre melodie*), la construirea de forme muzicale pe calea explorării și a exploatării timbrurilor instrumentale, valorificînd efectele lor coloristice. Acestea sînt produse fie cu ajutorul instrumentelor tradiționale, fie cu aparate electronice construite special în acest scop. Melodia, armonia și polifonia, aparținînd după părerea avangardiștilor unei culturi apuse, au dispărut din muzica de avangardă însă au servit altor compozitori ca : Henry Dutilleux, André Jolivet, Günther Bialas, Paul Dessau, Boris Blaher, Siegfried Mathus etc., de a crea lucrări reprezentative pentru sensibilitatea omului contemporan.

https://biblioteca-digitala.ro

Sărbătorirea compozitorului Ion Dumitrescu la Filarmonică

Sărbătorirea compozitorului Ion Dumitrescu de către Filarmonica „George Enescu", pentru împlinirea celor 60 de ani de viață, reprezintă un gest omagial față de remarcabilele și variatele potențe creatoare ale muzicianului. Lucrările-i simfonice și de cameră, corale, ca și muzica pentru teatru și film sînt expresia unei arte viguroase, originale. Căci răsărit din brazda strămoșească, de pe plaiurile oltenești, dotat cu un mare talent, cu o comprehensiune profundă a artei în genere, stăpînind totodată mijloace de expresie dintre cele mai bogate, Ion Dumitrescu a reușit să realizeze lucrări a căror caracteristică de prim plan e implîntarea lor adîncă în pămîntul românesc. Avînd o aderență deplină la creația de cîntece și jocuri ale poporului, deprinse o dată cu graiul matern, creația sa se distinge printr-o originalitate cu totul deosebită, pătrunsă de seva vivificatoare a muzicii populare. În ea, compozitorul nu a împrumutat totuși nimic direct, nici o melodie, nici o temă, nici măcar un simplu motiv, reușind însă să creeze totul în spiritul cîntecelor și jocurilor de pe plaiurile noastre.

O analiză mai adîncită a scriiturii muzicale a compozitorului a fost făcută mai demult în muzicologia și, deseori, în cronicile noastre. Dar am deslușit odată mai mult cu acest prilej omagial faptul că lucrările sale oglindesc în fond sufletul poporului nostru, dăruirea acestuia, înaltul său umanism. Este o muzică prin excelență robustă, stenică și care se impune cu forță și dragoste tuturor celor ce o urmăresc. Filarmonica a înțeles să omagieze cu acest prilej nu numai compozitorul dar și militantul neobosit pe tărîmul propășirii muzicii noastre.

În seara concertului omagial am urmărit mai întîi *Preludiul Simfonic*. După mai bine de două decenii de cînd a fost creat, Preludiul își păstrează neștirbită valoarea sa de piesă de concert prin excelență românească.

Vitalitatea, optimismul și elanul creator al poporului nostru vibrează în această lucrare cu putere. Este o compoziție plină de substanță concentrată și totuși aerată, realizată cu o artă remarcabilă și cu o adîncă amprentă personală. De mulți ani ea a cules și culege sufragiile ascultătorilor de la noi și de peste hotare.

Aceeași prospețime și originalitate le-am aflat, odată mai mult, și în admirabilul *Concert pentru orchestră de coarde*. Prezentate cu avîntată diligență de orchestră, sub îndrumarea judicioasă, atentă, a dirijorului Mircea Cristescu, ele i-au atras sărbătoritului ovațiile entuziaste ale tuturor celor prezenți.

Concertul corului „Madrigal" și al orchestrei de cameră „București"

Notăm cu satisfacție că „Madrigalul" a ajuns să fie aproape musafir la el acasă... căci de un deceniu colindă lumea, răspîndind și făcînd să fie apreciată, în unanimitate, o artă interpretativă care întrunește și exprimă sensibilitatea și inteligența muzicală românească, în speță, a membrilor acestei formații și îndeosebi a dirijorului Marin Constantin. Concertul dat la Ateneu a ilustrat cu elocință „plafonul" înalt al realizărilor acestui cor de cameră al Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Am fost emoționați de gingășia interpretativă, în stilul cuvenit, preclasic, al unor piese celebre ca *Mattona mia cara* de Orlando Lasso, *Lasciate mi morire* de Monteverdi sau *I vaghi fiori* de Palestrina . Marin Constantin a ajuns să imprime formației pe care o conduce o manieră a cîntului dintre cele mai subtile. Este corul care cucerește fără să... ridice tonul ; se pleacă întotdeauna de la sonorități în pianissimo ce par un murmur, o șoaptă, așa încît creșterile de intensitate nu depășesc niciodată valori mijlocii. Uneori, cu deosebire în final, corul realizează sonorități ca de orgă. Intrările succesive în cazul unor bucăți scrise în imitații sau în canon ca *Il est bel et bon* de Passereau au fost făcute cu infinite precauții, cu o artă al cărei secret este deținut de Marin Constantin în chip magistral. După ce această manifestare audio-vizuală (ne referim și la prezența vestimentară a corului) ne-a transpus realmente în epoca madrigaliștilor, am făcut un salt în contemporaneitatea românească. Cîntece ca *Păstorița* de Marțian Negrea, cu caracterul său am spune de motet, sprințarul *La casa de peste drum* de Tudor Jarda și *Doina oltenească* de Paul Constantinescu, această piesă evocatoare a unor vremuri de haiducie care au fost întărite, în expresie, de stilul parlato-rubato al solistului Eremia Stere, ne-au condus la însuflețita *Chindie* de Alexandru Pașcanu și la cu totul originala piesă *Fluierașe* și *Buciume* dintr-o lucrare mai mare *„Obîrșii"* de Mihai Moldovan. Bazată pe o anumită împărțire a vocilor în care valorile sînt necontenit modificate, se ajunge la anumite „pînze" sonore care sugerează perfect,

https://biblioteca-digitala.ro

în desfășurarea lor, cîntecul asociat al unor fluierașe și buciume. Dirijorul Marin Constantin și „Madrigalul" au dovedit o rară virtuozitate în redarea acestor sonorități cu totul inedite, de-a-dreptul instrumentale. Mare și îndreptățit succes. Piesa a fost bisată. Să relevăm, cu aceasta, disciplina cu totul excepțională a corului, calitatea remarcabilă a vocilor, inteligența cu care fiecare cîntăreț pătrunde intențiile dirijorului. Poate că unele nuanțe mai variate, mai diferențiate în raport cu anumite lucrări, vor adăuga o dimensiune în plus acestor minunate interpretări.

În cadrul aceluiași concert violonistul Ion Voicu a dirijat orchestra de cameră „București" (creația sa) prezentînd mai întîi *Passacaglia* de Händel.

Excelentul muzician a condus din memorie cunoscutele variații de Haendel, cu pondere și blîndă autoritate, cu fermitate și precizie. Tot astfel, *Simfonia a V-a* în si bemol major de Schubert a însemnat o afirmare, indiscutabilă, a însușirilor dirijorale ale lui Ion Voicu, ca și capacitatea interpretativă a celor aproape treizeci de membri ai orchestrei, în frunte cu încercatul concert-maestru Radu Zvorișteanu.

Am apreciat alura și spiritualitatea mozartiană, imprimate primei mișcări *Allegro,* chipul energic, bine marcat în care a fost redat *Menuetul* al cărei *trio* a fost condus cu eleganță, apoi verva și bucuria din *Final.* De la Ion Voicu și orchestra sa așteptăm cele mai frumoase înfăptuiri.

diții a unei lucrări pe care dorim să o reascultăm.

Ne-am bucurat să revedem în mijlocul nostru pe violonistul Igor Oistrah. Anii trec. Talentatul interpret sovietic, azi în plină maturitate artistică, ne-a amintit ca fizic, ca ținută, de David Oistrah cînd l-am ascultat pentru prima oară în stagiunea 1945—1946.

Mirajul virtuozității paganiniene continuă să atragă și astăzi, după mai bine de un veac și jumătate, pe mai toți muzicienii arcușului. Concertul no. 1 în re major, una din grelele pietre de încercare ale violonisticei, cere o tehnică într-un fel diabolică, o sonoritate strălucită, o interpretare prestigioasă. Igor Oistrah a dovedit că înțelege să pună, astăzi, mai puțin accentul pe o rigoare tehnicistă, de bravură uluitoare, oferind în schimb esența artei marelui genovez. Interpretarea sa s-a bucurat de un frumos succes față de public căruia i-a oferit un supliment de virtuozitate, un Capriciu tot de Paganini.

Emil Simon cu prezența sa atrăgătoare la pupitru, a acompaniat Concertul cu mult tact, ca un muzician încercat, în ciuda tinereții sale, dînd apoi o interpretare, i-am spune clasică, Simfoniei în re minor de Cesar Franck, realizată cu adîncime emoțională, cu avînt generos și cu o tensiune dintre cele mai expresive. Detaliile au fost cu atenție elaborate iar momentele cruciale, dramatice, ale lucrării, redate cu plenitudine și, cînd a fost cazul, cu toată monumentalitatea cerută.

„Proverbe și ghicitori" de Mihai Moldovan

Prezentarea în primă audiție a lucrărilor de muzică românească a prins teren ferm în concertele noastre publice iar dirijorii își fac, cu îndreptățire, un punct de merit din aceasta.

Sub bagheta lui Emil Simon, orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" și corul de copii al Radioteleviziunii dirijat de Elena Vicică au interpretat suita „Proverbe și ghicitori" de Mihai Moldovan. Compozitorul, deja nu mai are nevoie să fie prezentat, în urma lucrărilor sale de succes din ultimii ani și a distincțiilor cumulate. „Proverbe și ghicitori" cuprinzînd șase părți de mică întindere sînt pagini de remarcabilă vivacitate, în care se învolburează sonorități nu totdeauna comode, dar sugestive, pline de dinamism, de vitalitate, oglindind conținutul cîtorva proverbe și ghicitori. Scrierea muzicală este cu totul contemporană, cu pasaje de aleatorism controlat, cu împărțirea (poate prea exigentă) a vocilor. Am rămas impresionați de chipul în care a răspuns corul de copii al Radioteleviziunii. A dovedit o nebănuită capacitate de a se integra unor canoane de execuție cu care nici pe departe nu erau obișnuiți. Meritul de seamă revine dirijoarei Elena Vicică, a cărei muncă artistică migăloasă și inteligentă s-a vădit la tot pasul. Pe de altă parte orchestra, cu deosebire grupul de percuție, a avut de împlinit la rîndu-i sarcini pretențioase iar dirijorul Emil Simon a coordonat cu talent și cu nerv desfășurarea în bune con-

„Variațiuni pentru pian și orchestră" de Tudor Ciortea

Apreciem predilecția dirijorului Mihai Brediceanu pentru programe simfonice concise : prezintă, îndeobște, trei lucrări simfonice, uneori numai două, dar interesante, atractive.

Preludiul la *După amiaza unui faun* de Debussy, inexplicabil de rar adus în sălile de concert, ne-a prilejuit satisfacția de a constata că valoarea muzicii marelui impresionist rămîne intactă. Prezentarea a fost îngrijită, realizată cu sensibilitate și inteligență muzicală iar rolul solistic (al...faunului) deținut de flautistul Alexandru Nicolae ni l-a arătat, o dată mai mult pe interpret drept un subtil muzician. A cîntat cu un sunet clar, fin, aerian, nuanțat. Mihai Brediceanu a reușit pe deplin să realizeze atmosfera specifică a poemului, să sugereze acea aromeală, acea toropeală postmeridiană pe care a avut-o în vedere compozitorul.

Am reauzit *Variațiuni pe o temă de colind* de Tudor Ciortea. Este o piesă de calitate deosebită, de o reală măiestrie componistică. Pătrunzînd intențiile compozitorului care a reușit să diversifice, variațional, complicînd-o intenționat, tema frumoasă și foarte simplă de colind (culeasă de Sabin Drăgoi), Mihai Brediceanu a luminat toate cele 10 variații, lăsînd ca pianul să se afirme cu plenitudine. Solista, Viorica Diaconu-Zorzor s-a integrat abil, de fiecare dată, intențiilor compozitorului, cîntînd fie martelat ca în variația a II-a (în stil de toccată), cu o artistică fan-

https://biblioteca-digitala.ro

tezie (variația a IV-a) și cu strălucire (variația a IX-a). (Cu mult dinamism și în chip scînteietor a redat ca supliment, piesa *Vînătoarea* din ciclul *În aer liber* de Bela Bartok). Este o pianistă (al cărei talent nu e întrecut decît de modestia sa caracteristică) pe care am dori-o mai des în sălile de concert. Orchestra a cîntat cu precizie și elan constructiv, grupul de percuție distingîndu-se îndeosebi în variația a VII-a.

Încheierea concertului a fost făcută cu *Simfonia a VII-a* de Beethoven. Mihai Brediceanu are concepția sa justă, clasică, tradițională, despre interpretarea lui Beethoven, fiind de reținut păstrarea timpilor celor mai potriviți, fără elanuri intempestive, în ciuda cunoscutei etichetări date de Wagner lucrării, „apoteoza dansului".

A fost o seară de concert cu realizări dintre cele mai pozitive.

Orchestra de Studio a Radioteleviziunii

Dirijorul Carol Litvin a prezentat, în primă audiție, *Simfonietta de cameră pentru coarde, flaut, oboi și percuție* de Dumitru Bughici. Socotim, mai întîi, binevenită inovația — la Radioteleviziune ca și la Filarmonica „George Enescu" de altfel — de a da în programul de sală cuvîntul compozitorului spre a-și spune punctul de vedere despre lucrarea sa, aflată în primă audiție. Dumitru Bughici, probabil din modestie, vorbește prea puțin de lucrare, arătînd că este o îmbinare a muzicii de cameră cu cea simfonică, cu folosirea dialogului între soliști și grupul coardelor, a formelor de fugă și a polifoniei, adaptate la limbajul armonic și polifonic contemporan.

Vom arăta că piesa sa se înscrie pe linia tradițională, lirică, proprie compozitorului. *Intrada* inițială, de alură calmă, a prilejuit flautistului Ilie Macovei o afirmare pozitivă în desfășurarea volutelor melodioase, avîntate, pe care le-a susținut cu virtuozitate. Este o mișcare scurtă în care coardele au rolul important, și care e curmată brusc printr-o lovitură de talgere.

Scherzo e sprințar, jucăuș, în formă tipică tripartită, cu un *trio* a cărui mișcare, lentă, aduce contrastul necesar.

În *Meditație*, flautul are din nou o participare de seamă, inițială, pentru a lăsa loc apoi unor *pizzicatti* expresive, la coarde. Cantilena lirică e realizată cu participarea activă a întregii orchestre și a soliștilor (oboistul Mihai Ciortea și percuționistul Laurențiu Băcanu). Partea solistică este dominată de flautist al cărui *vibrato* e izbutit și atrăgător, după care *Finalul* încheie cu interesante momente *fugato*. Aici sînt prezente și clopotele cu sonoritățile lor grave, profunde. Lucrarea, scurtă, se ascultă cu plăcere.

De la o vreme soliștii de peste hotare se anunță, în ultimul moment, sau în cel mai bun caz penultimul, că... sînt bolnavi. Violonista Claire Bernard, „lansată" de Festivalul „George Enescu" nu a făcut excepție. În aceste circumstanțe, situația a fost „salvată" de tînărul pianist Tudor Dumitrescu care la 16 ani se dovedește un indiscutabil talent. Elev al Liceului de muzică nr. 1 din București (clasa profesorului Gheorghe Halmoș), Tudor Dumitrescu are deja la activul său două Premii I la Festivalurile Republicane de cultură și artă. A susținut, de asemenea, cu succes, concerte la Craiova, Brașov, Sibiu.

Interpretînd *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în Mi bemol major* de Liszt, a dovedit că stăpînește de pe acum nu numai o pianistică solidă dar are și o seriozitate studioasă. A cîntat cu toată bravura cerută, cu un nobil elan, cu pondere și măsură, făcînd față în chip strălucit tuturor exigențelor impuse de acest concert care nu lipsește din repertoriul niciunui virtuoz al pianului. Tudor Dumitrescu are, la asemenea vîrstă fragedă, premisele pe care să-și eșafodeze o minunată carieră de concertist.

Din copiosul program — în stilul propriu orchestrei de studio care oferă, la un concert... de toate — nu au lipsit și mai multe arii din oratorii și opere de Händel, Wagner, Verdi, cîntate de basul Ayon Baren (voce frumos timbrată dar în genere sombrată și, pe alocuri, ingolată). Carol Litvin a înfățișat și romanticul poem simfonic *Tapiola* de Sibelius, făcîndu-se o dată mai mult prețuit pentru sîrguința, talentul dirijoral și dăruirea cu care conduce orchestra de studio de care este atît de legat.

Dirijorul André Girard și orchestra de cameră a Radioteleviziunii franceze

Prezența la Ateneu a acestei prestigioase formații camerale și a reputatului ei dirijor André Girard a constituit un indiscutabil eveniment artistic a cărui valoare se cere relevată.

Orchestra ființînd din 1953, s-a afirmat cu regularitate și cu un nedesmințit succes atît la Paris cît și în foarte multe centre muzicale din Franța și din străinătate. Programul a cuprins în primul rînd unele lucrări preclasice ale muzicii franceze. Am urmărit piese ca *Găina, Menuet, Enarmonica, Egipțiana* alcătuind „Concertul al șaselea" pentru sextetul de coarde de Jean Philippe Rameau. Este semnificativ cum vremea își ia sarcina să ridice la notorietate sau să arunce în umbră lucrări care la epoca în care au fost create aveau o altă poziție decît cea actuală. Astfel astăzi continuă să figureze, în concerte, asemenea mici piese modeste cu caracter mai mult sau mai puțin descriptiv, cîtă vreme lucrări mari scrise de Rameau pentru scenă ca *Indiile Galante, Castor și Polux, Anacreon* (balet), *Hippolite și Aricie* nu mai figurează decît în monografiile ce privesc pe marele muzician francez.

Foarte pregnant au redat coardele acea *staccatura* specifică *Găinii* după cum *Menuetele* au fost desfășurate elegant, lent, ușor desuet și silențios, în stilul epocii.

Suita extrasă din baletul *Monsieur de Pourceaugnac* de Lully scris pe temeiul comediei de Molière, ne-a

https://biblioteca-digitala.ro

oferit o succesiune de tablouri muzicale pline de farmec, redate cu o desăvîrşită finețe a execuției şi în chip spumos.

Cam în același stil preclasic a apărut şi divertismentul muzical al compozitorului englez William Boyce, „Jocul de noroc al păstorului", constînd dintr-un Preludiu şi mai multe dansuri pline de pitoresc, din care am reținut *Gavota* a cărei mişcare a fost redată compasat şi sugestiv, evocator.

Din muzica franceză contemporană am urmărit *Mişcarea simfonică nr. 1* a dodecafonistului Jean Louis Martinet şi *Simfonia scurtă* pentru coarde a independentului şi serialistului Jacques Charpentier — lucrări care ne-au desvăluit în plus, o măiestrie remarcabilă a execuției, extrem de îngrijit, discretă, şi o aprofundată interpretare ; pe scurt, un înalt profesionalism şi o sensibilitate artistică deosebită. Fără să ne surprindă căci o asemenea formație este, neîndoios, în măsură să atace cu succes orice lucrare, aparținînd oricărei şcoli — ne-a impresionat cu totul plăcut strălucita interpretare dată *Concertului pentru coarde* de Paul Constantinescu.

Dincolo de elementele de bravură solicitate de lucrare şi care şi-au aflat executanți ireproşabili, am fost cuceriți îndeosebi de chipul în care interpreții au vibrat la lirismul acestei piese, la specificul său românesc în care coloritul armonic participă de la o seamă de elemente modale populare iar cele ritmice — cu accente uneori asimetrice — de la unele viguroase şi antrenante jocuri de pe plaiurile noastre. Nu ne amintim să fi urmărit vreodată o mai bună prezentare a acestui concert.

Muzician de elită, dominînd de departe cu o rafinată competență şi cu o atrăgătoare şi nobilă eleganță seara de concert, André Girard a legitimat odată mai mult simpatia şi prețuirea de care se bucură în rîndurile publicului nostru. Solicitat, ovaționat, a oferit o seamă de suplimente de la Corelli şi Mozart pînă la Satie — tot atîtea prilejuri de a prețui arta maestrului şi a orchestrei de cameră a O.R.T.F.

Pianistul Eschenbach la Filarmonica „George Enescu"

Pianistul Christoph Eschenbach se bucură de o reputație dintre cele mai frumoase. Deținător la Lucerna, încă din 1965, al Premiului „Clara Haskil", ilustra interpretă mozartiană originară din țara noastră, Christoph Eschenbach a făcut, de atunci şi pînă în prezent o carieră internațională, concertînd aproape pretutindeni în Europa, precum şi în America de Sud. La noi, vine pentru a treia oară, publicul apreciindu-l în mod deosebit.

În sala Ateneului, arhiplină, Christoph Eschenbach a prezentat mai întîi muzică de Mozart şi Schubert.

Interpretul a evidențiat în *Fantezia în do minor*, impresionanta capodoperă mozartiană, mai întîi opoziția celor două principii care aveau să domine mai tîrziu şi creația beethoveniană : a elementului bărbătesc, dominator pe de-o parte, a celui feminin, rugător, ca un suspin, pe de alta. A dezlănțuit *Allegro* ce urma, în chip furtunos, cu intervenții de mare vigoare la mîna stîngă, pentru ca după aceea în *Andantino* să ne ofere un exemplu de tandrețe mozartiană. Dar impresia generală a rămas, aşa cum a conceput lucrarea compozitorul, sumbră, în ciuda licăririlor aduse să lumineze întunecatul tablou. A fost o interpretare care fără să fi fost împinsă către acele străfunduri tragice, aşa cum le-a gîndit fără-ndoială Mozart, a avut totuşi anumite atribute ale nobleței şi ale forței. Apoi, a atacat, fără răgaz, *Sonata în do minor*, una din cele mai grăitoare lucrări pentru geniul mozartian. Eschenbach i-a dat o interpretare, putem spune beethoveniană — în concordanță cu spiritul acestei puternice capodopere care prefigurează în chip atît de pregnant arta Titanului, cu izbucniri viforoase de pasiune ardentă şi de agitație, de neliniște, cu potoliri şi replieri, ca acea reculegere de o dulce expresivitate din *Adagio* median. După *Fantezia în do major „Călătorul"* de Schubert, de o pianistică dintre cele mai dificile, în care am apreciat potențele tehnice şi totodată memoria prodigioasă a lui Eschenbach, Fantezie recreiată cu acea atmosferă vieneză specifică, interpretul a desfăşurat — dintr-o răsuflare — cele 24 *Preludii* de Chopin...

Sînt de relevat viața şi prospețimea infuzate primului şi celui de al cincilea Preludiu, dramatismul cu care a redat pe al şaselea şi al noulea, durerea exprimată în cel de al cincisprezecelea. Preludiul al 17-lea a fost ca o reverie autumnală iar al 20-lea ca un adevărat marş funebru. În al 23-lea am apreciat grația subtilă iar în ultimul, pasionantul, incandescentul tumult cu care Chopin a exprimat — aşa cum au socotit unii comentatori — drama de odinioară, a poporului polonez. Aruncînd o privire de ansamblu asupra Preludiilor sîntem obligați să admitem totuşi că am simțit necesitatea ca pianistul să fi creat mai multă atmosferă, să fi dublat interpretările unora din acestea cu inefabila poezie cu care le-a învestit compozitorul şi de care Eschenbach — în goana sa necurmată după realizarea strict pianistică — pe alocuri ne-a frustat.

O seară mai tîrziu l-am urmărit interpretînd împreună cu Filarmonica sub bagheta lui Mircea Cristescu, *Concertul în re minor pentru pian şi orchestră* de Brahms. Pianistul s-a distins cu deosebire în *Final*, unde elementele de virtuozitate s-au suprapus celor muzicale propriu zise. Cît priveşte efuziile lirice din partea mediană a Concertului, pe acestea aveam să le aflăm, ca o compensație — dacă putem spune aşa — în suplimentele din Schubert, redate cu un sentiment intens.

Pianistul François-Joël Thiollier

A.R.I.A. s-a dovedit bine orientată invitîndu-l din nou pe tînărul pianist François-Joël Thiollier să concerteze la noi. Afirmăm din capul locului că este un artist pe care nu ne sfiim să-l aşezăm printre marii pianişti ai lumii, laureat, de altfel, al celor mai im-

https://biblioteca-digitala.ro

portante concursuri de pian de prestigiu recunoscut (opt la număr !).

Ar fi superfluu să mai relevăm pianistica sa strălucită care nu se ambarasează de nici o dificultate. Pe temeiul acestei stăpîniri suverane a instrumentului, Thiollier își clădește interpretări de înaltă valoare, conforme cu tradiția cea mai bună, cu stilul adecvat fiecărui compozitor, fiecărei lucrări.

Ar mai fi de relevat, de asemenea, că pianistul beneficiază de o cultură cu totul multilaterală — ceea ce îi facilitează prezentarea muzicii, nutrită de acest complex spiritual, în condiții deasupra criticii.

El însuși a făcut, în memoria lui Dinu Lipatti, transcripția a patru piese de Bach, în stilul în care marele nostru pianist interpreta coralele celebre. Reunite sub numele de Pastorală, ele au fost redate cu o puritate rafinată și cu o rară distincție.

Una din piesele de rezistență ale programului a fost Sonata în fa major (K.V.332) de Mozart, lucrare socotită ca făcînd parte din „sonatele dificile" ale compozitorului. Ea este într-adevăr foarte întinsă, de o forță și măreție a concepției care impun, prin mijloacele de expresie noi și bogate. Interpretul și-a proiectat atenția în mod egal atît asupra detaliilor cît și asupra ansamblului sonatei. A redat cu multă grație prima mișcare *Allegro*, în ritm ternar ducîndu-ne cu gîndul la un adevărat dans vienez și creînd în finalul mișcării o atmosferă romantică. *Adagio*, lent, calm, a fost desfășurat cu multă cantabilitate iar *Finalul* cu elan, cu insistențe asupra înfățișării cît mai expresive a minunatei teme caracteristice

Dacă vreodată cineva ar fi putut să nu își dea aderiunea deplină la muzica lui Scriabin cu noutățile ei de limbaj, cu stilul său armonic complex comportînd agregate de șase și șapte note, cu acele alterațiuni ce-i sînt specifice — Sonata a 5-a, în fa diez major în interpretarea lui Thiollier l-a reconciliat pe deplin cu această muzică. Am savurat acea scriitură, atît de avansată pentru epoca lui Scriabin, și totodată chipul magistral în care interpretul a redat tumultul și pasiunea, avîntul și spiritualitatea aflate în Sonata a 5-a.

Întreaga parte a doua a recitalului a fost consacrată muzicii lui Rahmaninov, cu prilejul aniversării centenarului de la nașterea compozitorului.

Este adevărat, o jumătate de recital, exclusiv Rachmaninov, e cam mult. Ne-a ridicat posibilitatea de a cunoaște și alte aspecte ale artei interpretative a lui Thiollier, ca de pildă chipul cum redă muzica lui Debussy sau Ravel. În schimb am avut unele dintre cele mai populare *Preludii* ale compozitorului (care a fost, cum se știe, și un mare pianist) într-o interpretare de o rară esență lirică și totodată de o nebănuită profunzime. Pianistul a făcut din acestea ca și din *Momentele muzicale*, adevărate mici poeme redate cu întreg fiorul poetic pe care li l-a insuflat compozitorul. Bravura excepțională, atît de diversă, de variată, a lui Thiollier aveam să o apreciem în *Variațiuni pe o temă de Corelli* de Rachmaninov, piesă prezentată în primă audiție. Tehnica variațională a lui Rachmaninov, amintind pe aceea din *Rapsodia pe o temă de Paganini*, a făcut din celebra temă *La Follia* de Corelli o suită policromă, sclipitoare și în permanentă schimbare — interpretul dovedind o artă pianistică de înaltă factură. Recitalul a fost suplimentat cu Preludiul din Partita no. 4 în mi minor de Bach în transcripția lui Rachmaninov și cu Nocturna (pentru mîna stîngă) de Scriabin. Totul ni l-a arătat pe acest mare artist, care nu are nici 30 ani, drept una dintre cele mai înzestrate personalități ale pianisticii contemporane.

Pianista Marcela Crudeli-Masotti

Pianista Marcella Crudeli-Masotti s-a făcut deosebit de apreciată în urma primului său recital, dat anul trecut la Biblioteca Italiană. Revenind la noi, recent, a interpretat împreună cu violonistul Mihai Constantinescu, un concert de sonate. ***Sonata a X-a op. 96, în Sol major*** de Beethoven, rămîne, desigur, departe de ***Sonata în la („Kreutzer")***. Dar fără să aibă ardoarea acesteia, interpreții, cîntînd într-un bun echilibru, au reușit să ne intereseze. Relevăm interiorizarea cu care au redat *Adagio*, spiritualitatea din *Scherzo*, precizia și varietatea ritmică din *Final*.

Ca un omagiu adus muzicii italiene : ***Introducere și Allegro*** de Goffredo Petrassi. Împreună cu Dallapiccola și contemporan cu el, Goffredo Petrassi, fără a putea licita la originalitatea primului, reprezintă totuși una din figurile proeminente ale muzicii italiene de astăzi. Meritul său este — în ciuda influențelor Hindemith, Strawinski — de a fi reînnodat legătura instrumentală a patriei sale, atît de strălucit reprezentată în veacurile XVII și XVIII.

Cei doi interpreți au susținut un dialog foarte animat în *Allegro* menționat, distingîndu-se totodată, în momentele în care rămîneau, să susțină fiecare unele pasaje solistice, cadențiale.

Au trecut apoi cu succes *Sonata* de Franck, dovedind nu numai stăpînirea tehnică a lucrării dar și pătrunderea multiplelor ei sensuri emoționale.

Pianista Crudeli-Masotti este o artistă care dispune de un imens repertoriu. Ea cîntă cu precizie, cu un puternic simț al coloritului armonic și cu o inteligență muzicală care se face repede remarcată. O așteptăm totdeauna, cu deosebire în recitale. Cît privește Mihai Constantinescu, la toate cunoscutele sale însușiri dovedește că e... gata oricînd, avînd totdeauna „sub mînă" o seamă de lucrări solistice și de cameră.

Orchestra de cameră a inginerilor

Una dintre formațiile noastre de amatori, fruntașe, este Orchestra de cameră a inginerilor, statornicită ca atare, cu 15 ani în urmă, la inițiativa dr.-ului inginer Petre Gheorghe, care este și conducătorul ei.

Întocmai ca și medicii, inginerii iubitori de muzică se afirmă, la răstimpuri, în concerte de cameră cu programe studiate cu o seriozitate ce vădește grija pentru lucrul bine pus la punct. Concertul dat în sala Ateneului a confirmat, o dată mai mult nivelul artistic superior al orchestrei, alcătuită din ingineri

https://biblioteca-digitala.ro

vîrstnici, unii profesori, cu părul cărunt, alături de care își încearcă potențele ingineri tineri, de-abia ieșiți de pe băncile Institutului Politehnic. S-a cîntat cu o nobilă emulație. O seamă de lucrări de exigență deosebită, au necesitat, cu evidență, o susținută muncă artistică de pregătire. Ar fi suficient să menționăm *Concertul în do minor* de Bach unde grupul concertino a fost reprezentat prin dr. inginer Mircea Cazan — vioară și inginer Virgil Ionescu — pian și la care și-a dat concursul apreciatul oboist Ion Danie, concert desfășurat cu o indiscutabilă precizie ritmică și justețe intonațională.

Orchestra a apărut bine sudată. Inginerii realizează o echipă de muzicieni care cîntă cu dăruire, cu dezinteresare și cu convingere.

Momente artistice deosebite ne-a oferit interpretarea *Concertului pentru orgă și orchestră No. 11 în sol minor* de Händel, solist fiind Iosif Gerstenengst care și-a oferit, de asemenea, binevoitorul său concurs. Iosif Gerstenengst este un artist de ținută. El a cîntat, cu doi ani în urmă în catedrala Notre-Dame din Paris, fiind apreciat elogios.

Am reținut variațiile, desfășurate cu ponderea cerută, în *Passacaglia,* cînd solistul a realizat adevărate tururi de forță în pasajele *staccato* apoi suplețea cu care a redat *Menuetul* și *Gavota.*

Orchestra l-a secondat cu promptitudine iar sonoritățile orgii și ale formației camerale nu s-au... incomodat nicicînd.

La solicitări repetate, organistul Gerstenengst a oferit în supliment, între altele, două mișcări din *Suita Gotică* de Leon Boellman, compozitor de mare talent, din păcate dispărut timpuriu, în veacul trecut.

Orchestra de cameră a inginerilor avea să se afirme în chip deosebit de pozitiv în fragmentul *Nunta,* din *Divertisment rustic* de Sabin Drăgoi, cînd a redat întreaga savoare a acelei cantilene, de o rară frumusețe, ca un marș solemn și care — așa cum ne spunea regretatul compozitor — o cîntă mireasa cînd părăsește casa părintească, melodie autentică din Seliște-Arad, comuna natală a lui Sabin Drăgoi.

Concertul s-a încheiat cu *Simfonia „Oxford"* de Haydn, cîntată cu însuflețire și cu corectitudinea cerută.

Animatorul formației, doctorul inginer Petre Gheorghe, care beneficiază și de serioase studii muzicale, rămîne, în plină maturitate, de un tineresc entuziasm. A condus sobru, fără gestică de paradă, dar cu o atenție bine distribuită pe întreaga formație. Concertul s-a bucurat de un legitim succes.

Concertele formației americane „The 5th Dimension"

Formație de notorietate, în ceea ce privește interpretarea muzicii „pop", a muzicii ritmice în genere, dar și a cîntecului liric, *The 5th Dimension* a dat o serie de concerte în sala mare a Palatului la București, precum și două concerte la Ploiești.

Debutul și „încălzirea" au revenit micii dar eficientei orchestre, care a prezentat cîteva piese de virtuozitate, deosebit de dinamice și care au stimulat din capul locului entuziasmul tineretului, al publicului ce umplea pînă la refuz sala de concert.

Deși formația nu cuprindea decît cinci muzicieni — care cîntau la pian, chitară, baterie, tobe africane, flaut — ei au reușit totdeauna să facă față celor mai diverse exigențe de ordinul ritmicii și a coloritului armonic.

Intrarea în scenă a cîntăreților a fost primită cu aplauze călduroase. Marilyn Mc Voo, Florence La Rue Gordon, Lamconte McLemore și Ron Townson, s-au dovedit posesorii unor voci viguroase și bine timbrate. Marilyn Mc Voo este un adevărat fenomen prin ambitus-ul larg — aproape patru octave — pe care îl stăpînește. La rîndul său, Ron Townson, cîntăreț cu voce de amploare, catifelată, caldă, este un admirabil interpret al Baladei. (El a întreprins turnee între altele cu Nat King Cole ; a deținut de asemenea un rol și în *Porgy and Bess).* Dar cîteși cinci sînt indiscutabile valori ale cîntului care au înțeles însă, să-și modeleze debitul, intensitatea, frazarea, aducîndu-le, mai mult sau mai puțin, la un numitor comun — de unde stilul unitar al interpretării.

Formația dispune de un repertoriu de genuri variate din domeniul muzicii ușoare. Cîntă song-uri, balade, rocks, blues etc. S-au făcut apreciate cîntecele *Up, up and away* (Sus, sus, să mergem), *Weding bel blues* (Clopoțeii de nuntă), *Picnic Aquarius* ș.a. Ron Townson a dat, cu vocea sa generoasă, o interpretare nuanțată, de un pătrunzător dramatism, popularei melodii din *Love Story,* în vreme ce restul cîntăreților îl acompaniau în surdină, ca un minunat *chorus.*

Ceea ce dorim să subliniem este faptul că toți acești remarcabili cîntăreți sînt și niște înzestrați

https://biblioteca-digitala.ro

actori. Ei se pricep să facă un spectacol atrăgător : se mişcă elegant şi în cadenţă, la rigoare dansează cu o reală măiestrie, realizînd un adevărat *show* în măsură să atragă publicul.

A fost interesant, în final, chipul în care au făcut să participe în scenă cîţiva tineri spectatori şi spectatoare cu care au dansat laolaltă.

Spectacolul formaţiei *The 5th Dimension* s-a înscris ca o manifestare artistică originală, care s-a bucurat de un legitim succes.

J. V. PANDELESCU

„Trepte ale istoriei" de Mihai Moldovan

Întotdeauna dispus să-şi încerce forţele în cele mai variate genuri şi forme muzicale, Mihai Moldovan a abordat domeniul vocal-simfonic o dată cu lucrarea sa. *Trepte ale istoriei,* prezentată în primă audiţie de Orchestra de studio a Radioteleviziunii sub conducerea lui Ludovic Baci. După cum o indică şi titlul, este vorba de o încercare de a evoca o seamă de momente-cheie din istoria patriei (Decebal, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Horia, Tudor Vladimirescu, răscoala din 1907, insurecţia naţională antifascistă armată din august, 1944), legate între ele — ca printr-un leitmotiv mereu reluat — de prelucrări ale unor străvechi materiale folclorice, cu caracter baladesc, destinate să marcheze ideea continuităţii poporului român, ca o permanenţă pe fondul căreia se petrec evenimentele istorice în curgerea lor seculară. Urmărind să exprime cu o cît mai deplină claritate aceste două aspecte fundamentale pentru înţelegerea sensului de desfăşurare a istoriei neamului românesc, Mihai Moldovan le-a conceput într-o învesmîntare muzicală strict diferenţiată : în timp ce „treptele" sînt expuse de orchestră, cor şi trei cîntăreţi solişti, folosindu-se pentru pasajele vocale un montaj de texte literare (de la Grigore Ureche, Bălcescu, Eminescu, Coşbuc, pînă la Blaga, Arghezi, Mihu Dragomir, Ion Bănuţă, Zaharia Stancu şi Mihai Nenoiu), curgerea istorică este redată de un grup „concertino", alcătuit din numai trei instrumente (flaut, vioară, ţambal) şi înregistrat pe o bandă de magnetofon.

Pe parcursul lucrării — pe care Mihai Moldovan a denumit-o *operă-frescă,* dar care are apropiate contingenţe cu genul oratoriului — evenimentele dramatice alternează cu meditaţia despre continuitate, ceea ce conferă acestei originale creaţii vocal-simfonice o deplină unitate de conţinut şi o deosebită elocvenţă a mesajului. Remarcabil este şi faptul că Moldovan a renunţat la obişnuitele finaluri apoteotice, preferînd o concluzie lirică, visătoare (*pianissimo* de flaut), ca pentru a sublinia ambianţa de calm şi de linişte în care se desfăşoară activitatea constructivă în noile condiţii, create prin victoria forţelor populare.

Lucrarea impresionează prin forţa dramatică evocatoare a evenimentelor istorice, dar şi prin lirismul de elevată ţinută al fondului folcloric. Mijloacele puse în acţiune sînt adecvate scopului urmărit, muzica reuşind să ilustreze în mod convingător ideile aşezate de autor la baza acestei fresce sintetice a istoriei românilor.

Dirijorul Ludovic Baci a reuşit să asigure acestei prime audiţii excelente condiţii interpretative, realizînd o eficientă coordonare între muzica de pe bandă, redată prin difuzoarele sălii, şi cea executată de amplul colectiv aflat pe podium. Orchestra de studio, corul (pregătit de Aurel Grigoraş), cîntăreţii Gheorghe Crăsnaru, Florin Diaconescu şi Rodica Mitrică, soliştii instrumentişti invizibili publicului (Ilie Macovei, Mihai Brătăşanu, Corneliu Cezar), au adus cu toţii o contribuţie de înaltă probitate artistică, demnă a fi relevată în mod deosebit.

În partea a doua a programului, pianista Csilla Szabó din R. P. Ungară a parcurs cu multă precizie paginile de mare dificultate tehnică ale *Concertului nr. 2* de Liszt, fără a reuşi însă să le asigure strălucirea, vitalitatea şi flacăra absolut necesare. Ne-a cucerit, în schimb, soprana Magdalena Cononovici în *Moartea Isoldei* de Wagner, printr-o inteligenţă dramatică, o vibraţie expresivă, o frumuseţe a frazelor şi un simţ al „legato-ului" vocal, care o recomandă cu insistenţă pentru dificilul repertoriu wagnerian. O ţinută remarcabilă a avut şi interpretarea preludiului operei *Tristan şi Isolda,* căruia Ludovic Baci a ştiut să-i imprime deopotrivă tensiunea şi poezia ce animă această capodoperă a muzicii pentru scena lirică.

Václav Neumann la pupitrul Filarmonicii „George Enescu"

Avem în memorie concertul susţinut în octombrie 1971, la sala Ateneului, de către Filarmonica Cehă sub conducerea dirijorului său permanent Václav Neumann. Într-un program care a cuprins atunci, alături de *Suita a II-a din „Daphnis şi Chloé"* de Ravel, două importante creaţii ale muzicii cehe — *Simfonia nr. 8* de Dvorak şi *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Martinu — Neumann a demonstrat că principala sa preocupare o constituie cultivarea calităţii sunetului, către care păreau să conveargă eforturile tuturor compartimentelor orchestrei pragheze.

Revenit la Bucureşti, de această dată singur, pentru a conduce un concert al Filarmonicii „George Enescu" dedicat muzicii cehe în cadrul ciclului „Prin ţări şi continente", Václav Neumann a impresionat înainte de toate prin aceeaşi grijă pentru calitatea sonoră, pe care a reuşit s-o pretindă şi s-o transmită instrumentiştilor bucureşteni.

Programul a cuprins din nou lucrări — altele — de Dvorak şi Martinu, cărora dirijorul oaspete le-a adăugat o interesantă primă audiţie a unei suite simfonice, aparţinînd lui Jan Dismas Zelenka, contemporan şi prieten apropiat cu Johann Sebastian Bach. Considerat ca unul dintre pionierii şcolii naţionale cehe în secolul al XVIII-lea, Zelenka a lăsat o seamă de lucrări simfonice şi camerale, în care se întrevăd urmele evidente ale influenţei stilului bachian. Este

https://biblioteca-digitala.ro

ceea ce s-a putut remarca și în suita tripartită *Ipocondria*, prezentată la acest concert, al cărei titlu vădește intenția autorului de a găsi echivalențe muzicale ale anumitor trăsături definitorii pentru starea psihică a unui om atins de această maladie a închipuirii. Unele figuri cromatice obsedante din partea lentă introductivă a suitei par într-adevăr să corespundă acestei originale intenții.

Din plin secol XVIII, Václav Neumann ne-a transportat apoi în lumea muzicală a veacului nostru o dată cu prezentarea în primă audiție a suitei simfonice *Frescele lui Piero della Francesca* de Bohuslav Martinu, lucrare care caracterizează stilul compozitorului ceh din ultima perioadă a vieții sale. Impresionat, în cursul unei vizite în orașul italian Arezzo, de celebrele fresce realizate la biserica San Francesco de către pictorul Piero della Francesca — maestru al picturii din secolul al XV-lea, elev al lui Domenico Veneziano — Martinu a compus în 1955 (cu patru ani înaintea morții sale) o suită în trei părți, destinată să materializeze impresiile muzicale resimțite în fața acestei capodopere picturale. Pornind de la însușirile dominante ale stilului practicat de maestrul italian (colorit luminos, redare spațială clară cu aplicarea legilor perspectivei, amploare monumentală), Martinu a încercat să transpună aceste elemente în planul artei sunetelor. A rezultat o lucrare într-adevăr luminoasă, cu o dispoziție deosebit de clară a diferitelor compartimente instrumentale și cu momente de reală măreție, corespunzînd pe deplin pretextului vizual ales drept sursă de inspirație. Deși cele trei părți ale suitei pornesc de la secțiuni bine definite ale frescei, ele nu au un caracter programatic, nu descriu tablourile, ci recrează în muzică ambianța generală a compoziției picturale. Astfel, prima parte *(Sosirea Reginei din Saba și convorbirea ei cu Regele Solomon)* se bazează pe un joc al timbrelor delicate și contrastante, mergînd spre un crescendo încărcat de vioiciune. Al doilea episod *(Visul Împăratului Constantin)* cuprinde efecte de irizații armonice, pe fondul unor teme de evidentă factură națională cehă, totul impregnat de un lirism discret. Finalul, inspirat din diferite scene de bătălie ale frescelor, declanșează potențialul dinamic ținut pînă atunci în rezervă. Verva ritmică ce se desfășoară în această parte coexistă cu o invenție melodică deosebit de generoasă, care conferă lucrării un parfum italo-mediteranean specific, deși procedeele folosite în orchestrație amintesc pe alocuri mai degrabă de stilurile unor compozitori francezi (Roussel — dascălul lui Martinu) sau germani (Richard Strauss, Hindemith). Execuția, sub bagheta lui Václav Neumann, a scos în relief rafinamentele cromatice, de esență neo-impresionistă, dar și impulsurile melodice larg accesibile, care fac farmecul acestei suite.

În încheierea concertului, dirijorul oaspete a cucerit definitiv sala printr-o interpretare plină de forță de seducție și de un irezistibil dinamism a celei mai populare pagini din întreaga literatură muzicală cehă, *Simfonia nr. 9 „Din lumea nouă"* de Dvorak. Antrenați de bagheta elocventă a încercatului șef de orchestră, instrumentiștii Filarmonicii noastre s-au întrecut pe ei înșiși, demonstrînd o dată mai mult că prezența la pupitru a unui maestru de seamă îi face să cînte cu pasiune și cu dăruire, adică așa cum se așteaptă publicul să asculte cîntînd întotdeauna un colectiv cu experiența și prestigiul primei orchestre simfonice a țării.

Martha Kessler și Ferdinand Weiss

Iată un cuplu de interpreți ai muzicii vocale de cameră, care au reușit să captiveze publicul de la sala mică a Palatului, într-o asemenea măsură, încît au evocat artiști de consacrată reputație internațională. Martha Kessler impresionează nu numai prin frumusețea și egalitatea timbrului ei de mezzo-soprană, ci mai ales prin mijloacele superioare de expresie, puse în acțiune pentru a transmite conținutul de idei și sentimente al lucrărilor interpretate. La pian, Ferdinand Weiss este — mult mai mult decît un simplu acompaniator — un artist autentic, capabil să trăiască muzica prin toate fibrele ființei sale, să „dea aripi" partenerului său, indiferent dacă acesta este un cîntăreț, un violonist sau un violoncelist. Din alăturarea acestor două personalități de elevată ținută artistică a rezultat un cuplu, care a atins adevărate culmi de expresivitate pe parcursul unui recital, dedicat în principal ciclului *Liederkreis op. 39* de Schumann. Remarcabile au fost, în interpretarea lor, și cele două lieduri de Nicolae Coman, *Trecut-au anii* (pe versuri de Eminescu, de mare forță evocatoare) și *Marea răsfrîntă* (dînd versurilor Marianei Dumitrescu noi dimensiuni dramatice).

În prima parte a recitalului, Martha Kessler a prezentat un mănunchi de lieduri în primă audiție, de un indiscutabil interes pentru cunoașterea începuturilor genului, în epoca barocului german, cînd au trăit și au creat autorii respectivi, Ph. H. Erlebach și Adam Krieger. În aceste lieduri de delicată inspirație lirică, dar și în trei *Cîntece populare din Scoția și Țara Galilor* de Haydn, străbătute de sugestive intonații folclorice, Martha Kessler a făcut o dată în plus dovada preocupărilor sale de a lărgi repertoriul de concert al genului vocal-cameral în ambele sensuri istorice, prin promovarea creației preclasice și a celei contemporane. Acompaniată în această parte a recitalului de un grup de tineri instrumentiști de coarde și de Nicolae Licaret la clavecin sau la pian, ea a creat premisele pentru desfășurarea unui program de indiscutabil prestigiu, care avea să atingă apogeul realizării artistice în partea a doua.

Ion Baciu: Viziuni coregrafice

Prezența lui Ion Baciu în viața muzicală a Capitalei a ajuns să constituie un punct de atracție pentru public, după ce excelentul dirijor ieșean a susținut diferite concerte simfonice de remarcabilă ținută la pupitrul Filarmonicii „Moldova" sau cu cele două orchestre bucureștene cu stagiune permanentă. Re-

https://biblioteca-digitala.ro

venit pentru a conduce un nou concert al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Ion Baciu a propus un program cu o structură unitară, reunind sub titulatura *Viziuni coregrafice* mai multe creații, inspirate din lumea dansului. Este o inițiativă care se înscrie în orbita preocupărilor Direcției muzicale Radio, de a așeza la baza programelor de concerte anumite idei orientatoare, în locul șabloanelor îndelung uzate (uvertură — lucrare concertantă — simfonie), față de care publicul a ajuns să manifeste o explicabilă reținere. La selecționarea pieselor pentru un asemenea concert este însă necesar să se aibă în vedere și afinitățile temperamentale sau stilistice ale dirijorului, pentru a asigura un nivel interpretativ cît mai înalt întregului program. Este ceea ce, probabil, s-a omis la concertul de care ne ocupăm, a cărui desfășurare a avut un caracter sinuos sub acest raport.

La drept vorbind, doar una singură din cele cinci lucrări prezentate ne-a satisfăcut ca ținută a interpretării : suita din baletul *Pasărea de foc* de Stravinski, căreia Ion Baciu a reușit să-i scoată în evidență strălucirea coloritului orchestral și intensa viață ritmică (în *Dansul infernal al vrăjitorului Kașcei),* dar și căldura inspirației lirice (în *Cîntecul de leagăn al Păsării de foc),* totul fiind realizat sub semnul unei atente preocupări pentru reliefarea bogatei palete de nuanțe, înscrise în partitura stravinskiană.

În rest, concertul nu s-a ridicat, din păcate, la nivelul cu care ne-a obișnuit Ion Baciu în manifestările sale anterioare. Astfel, cele *Șase dansuri germane KV 509* de Mozart au fost lipsite de grație, dar și de precizie, pe lîngă faptul că tempo-ul excesiv rărit a contravenit desigur practicii valsante a balurilor de epocă : *Dansul celor șapte văluri* din opera *Salomeea* de Richard Strauss a fost insuficient încărcat de tensiunea dramatică ce-l străbate, insistîndu-se peste măsură asupra caracterului său lasciv, urmare — din nou — a unui tempo mult prea tărăgănat : cele *Trei dansuri* din actul I al operei *Oedip* de George Enescu, extrem de concise și lipsite de un final de concert (din care cauză dirijorul a fost nevoit să strîngă în mod ostentativ mîna concert-maestrului pentru a indica publicului că lucrarea a luat sfîrșit !) nu mi se par potrivite pentru o programare independentă, desprinsă de contextul spectacolului de operă ; în fine, *Sarabanda, Giga și Badineria* de Corelli — introduse în program în ultimul moment, în locul *Suitei de dansuri și arii vechi pentru lăută* de Respighi, anunțată inițial pe afiș — au fost lipsite de parfumul de epocă, de strîngența specifică muzicii preclasice, iar *Badineria* finală tocmai de nota fină de umor, care o definește. După acest concert, Ion Baciu ne-a rămas dator cu o revanșă, pe care nu ne îndoim că va ști să ne-o acorde... Chezășie în această direcție stau numeroasele sale succese precedente, care l-au impus în primele rînduri ale dirijorilor noștri de astăzi.

Lieduri de Nicolae Bretan

Recitalul susținut de baritonul Dionisie Konya și de pianistul Ferdinand Weiss la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" a atras atenția asupra creației în domeniul liedului a lui Nicolae Bretan, muzician multilateral, a cărui personalitate s-a impus, vreme de cincizeci de ani, în peisajul artei lirice clujene.

Născut în 1887 la Năsăud, Nicolae Bretan a urmat studii muzicale la Cluj, Budapesta și Viena, activînd la început în aceste din urmă două orașe, într-un strîns contact cu asociațiile de studenți români. În 1917 s-a stabilit la Cluj, unde a depus — pînă la moartea sa (1968) — o vie activitate în calitate de cîntăreț (bariton), regizor și director al Operei din localitate, paralel cu o intensă muncă creatoare și de culegere a folclorului. Printre numeroasele sale lucrări dedicate scenei de operă pot fi citate : *Luceafărul,* după Eminescu (1921), *Revolta omului din lut — Golem* (1924), *Eroii de la Rovine* (1934), *Horia* (1937), *Arald* (1939) și altele. Creația sa cuprinde și un mare număr de lieduri (peste două sute), scrise pe versurile unor poeți români consacrați, ca Eminescu, Coșbuc, Goga, Eftimiu, Arghezi, dar și pe acelea ale unor poeți maghiari și germani. Judecînd după selecția de lieduri prezentată la recitalul de care ne ocupăm, Bretan a fost puternic influențat de creația de gen a maeștrilor romantismului ; în același timp, el a adus însă contribuția personală a unui stil marcat de tradiția romanței românești, mai ales sub raportul cantabilității și al densității emoționale. Tematica liedurilor ascultate în cadrul acestui program, deosebit de variată, a demonstrat în mod elocvent diversitatea posibilităților creatoare ale compozitorului. Uneori, expresia îmbracă accente dramatice, pasionale (*Și-acele dulci păreri de rău,* după Eminescu, *Mă reintorc în satul meu* și *Rugăciune după război,* după Ady Endre), alteori domină un lirism nostalgic, elegiac (*Pe lîngă plopii fără soț,* după Eminescu, *Dorurile mele,* după Goga, *Cu velele negre întinse,* după Heine), o ambianță de seninătate, de calm evocator (*Liniște,* după Eftimiu, *S-a furișat toamna în Paris,* după Ady), o notă comunicativă de umor (*Rea de plată* și *Gazel,* ambele după Coșbuc) sau un avînt de esență schubertiană (*Mi-e dor,* după Heine), pentru ca alte lieduri să se apropie de genul propriu-zis al romanței (*Pe lîngă plopii fără soț,* după Eminescu, *Crizanteme,* după Eftimiu). O impresie deosebită produc și liedurile inspirate îndeaproape din folclorul românesc (*Cîntecul plugarului,* după Bîrsan, de o mare forță telurică, și *Pe dealul Feleacului,* pe versuri populare, cu caracterul unei balade, însuflețite de elan patriotic).

La succesul obținut de această cuprinzătoare trecere în revistă a creației de lieduri a lui Nicolae Bretan au contribuit într-o măsură determinantă cei doi interpreți clujeni, ambii preocupați să releve pînă în cele mai mici detalii întreaga gamă de nuanțe, conținută virtual în partitura muzicală și în textul literar. Dionisie Konya, pe care am avut posibilitatea să-l apreciem pînă în prezent mai mult pe scena operei, s-a dovedit un remarcabil interpret al muzicii vocale de cameră, pentru care posedă toate însușirile necesare : un glas de calitate, cu o

https://biblioteca-digitala.ro

mare întindere, şi capacitatea de a transmite o amplă paletă de stări afective, de la expresia interioriaată a gîndurilor şi sentimentelor celor mai intime pînă la izbucnirea pasionată. La pian, Ferdinand Weiss a fost, ca întotdeauna, un subtil creator de atmosferă, un muzician de mare rafinament, a cărui contribuţie s-a situat în zonele cele mai elevate ale artei camerale. Împreună, cei doi interpreţi au entuziasmat publicul, oferindu-i explicaţia evidentă a marelui succes pe care l-au repurtat, cu acelaşi program, la recitalul susţinut anul trecut în S.U.A.

EDGAR ELIAN

Integrala sonatelor pentru vioară şi pian de Johann Sebastian Bach

În sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a avut loc o manifestare de o valoare incontestabilă şi care trebuie relevată îndeosebi.

A interpreta în aceeaşi seară toate cele 6 *Sonate pentru vioară şi pian* de Johann Sebastian Bach este un act de curaj, nerăsplătit îndeajuns, în cazul de faţă, prin prezenţa unui public anemic şi ce este mai trist, prin absenţa celor direct interesaţi (!) : violoniştii şi pianiştii, profesori şi studenţi ai Conservatorului bucureştean.

Ca unul ce-am fost protagonistul integralei *totale* a compoziţiilor pentru vioară ale marelui Bach, în această ţară ca şi în Irak (Bagdad), interpretînd totalul celor 6 sonate prezente plus cele 6 sonate şi partite pentru vioară solo (cîte 2 din acestea încadrate în 2 sonate cu pian, în 3 seri, cu concursul pianiştilor Constantin Silvestri, Miron Soarec şi I. Filionescu) simt că este datoria mea de a releva această manifestare.

Violonistul Avy Abramovici are o memorie care iese din comun, interpretînd fără ezitare cele 6 sonate camerale, în stil şi cu o înţelegere cu totul adecvată a acestei înalte şi răscolitoare muzici, prea puţin cunoscută şi prea rar cîntată.

Pianista Irina Staicu a impresionat prin tuşeul perlat ca şi printr-o tehnică impecabilă, în sensul polifonic cerut de Bach în aceste Sonate cu o diferenţiere a nuanţelor bine chibzuită. Mişcările lente au fost redate cu adîncime şi simţire. Frumuseţea inspiraţiei la Bach a fost înţeleasă şi servită cu ardoare, cu ton cald, nuanţări mişcătoare, încheieri de fraze şi de triluri rare, măsurate, în adevăr excepţionale. Dintre acestea *Lamento* din *Sonata a 5-a în fa minor* a fost, cred, reuşita de vîrf a serii împreună cu *Andantele Sonatei a II-a în La major.* Ce păcat că unele mişcări vii au fost cîte o dată puţin prea repezi. Muzica lui Bach este bogată în invenţie, contrapunct, armonii ; ca să poată fi gustată nu trebuie niciodată bruscat tempoul. Ce dreptate avea Enescu cînd cînta rar allegrourile din Bach ! Tempoul just a fost însă regăsit în partea a 2-a a programului spre mulţumirea auditoriului care i-a aplaudat frenetic pe interpreţi, subliniind admiraţia pentru această manifestare artistică, demnă de toată lauda din multe puncte de vedere.

Cuvîntul introductiv, binevenit, al lui Francisc Laszlo a fost foarte bine primit. O seară memorabilă !

SANDU ALBU

Concertul dezbatere al lunii martie 1973

Hotărît lucru, Concertul-dezbatere prezentat de formaţia „Musica Nova" ne-a prilejuit reîntîlnirea cu patru importante personalităţi ale şcolii noastre de compoziţie, creatori capabili să rostească un cuvînt greu de semnificaţii în contextul orientărilor actuale ale peisajului componistic european. Spuneam că, în adevăr, cuvîntul pe care îl rostesc este greu de semnificaţii pentru că structurile sonore — oricît de deconcertante — rămîn ataşate unui sens, unei expresii muzical poetice de o certă valoare. Myriam Marbe, Corneliu Cezar, Tiberiu Olah, Eugen Wendel sînt creatori în al căror drum artistic căutările se echilibrează, în mod firesc, cu ajungerile, iar aceasta într-o interacţiune reciprocă ce asigură tocmai sensul ascendent al acestei evoluţii. *Joc secund* de Myriam Marbe este o lucrare ce propune o viziune aparte asupra evenimentului muzical, asupra constituirii, asupra finalităţii sale. Viziunea rămîne, desigur, aparte, privită fiind într-un context de cultură raţionalist europeană, pentru că — extinzînd limitele accepţiunii comune — *Joc secund* capătă ponderea unei tradiţii multiseculare de artă anonimă în care abstracţiunile artei populare pot căpăta, eventual, o justificare pe planul subconştiinţei colectivităţii ce a creat-o.

Cuvîntul, eliberat de valoarea sa semantică, dar bogat ca ritm şi sonoritate, devine aci elementul constitutiv al structurii muzicale ; planul elaborării. *„Jocul secund"* propriu-zis — un omagiu adus esteticii poetice a lui Ion Barbu —aduce, de fapt, modalităţile de „filtrare" a materialului iniţial. Aci regăsim eleganţa stilistică (a nu se citi, în subtext, edulcorată), fermitatea expresiei unui artist care urmăreşte, fără ostentaţie, eficienţa sonoră a acţiunilor sale. Iar starea de prospeţime spirituală, ingenuitatea, apar în mod firesc, ca rezultat al acestei deveniri, al acestei purificări, al acestei căutări a esenţelor.

În muzica lui Corneliu Cezar regăsim peste tot tentaţia spectacolului. Fie că este vorba de un unic traect sonor, fie de o structură complexă, ca cea audiată în acest concert, spectacolul se insinuează treptat în fiinţa muzicii sale, fiind o parte constitutivă a acesteia. Mai mult, aspectul scenic nu este niciodată complementar celui sonor, aşa cum am fi, poate, obişnuiţi să considerăm. Dimpotrivă, complexul sincretic se constituie de la început prin toate componentele sale vizuale şi auditive. Spectacolul se constituie într-un spectacol total pentru că radial direcţionată, totală, este şi sensibilitatea autorului ; iar aceasta fie că avem în vedere poetica muzicală,

https://biblioteca-digitala.ro

cea plastică, scenică sau cea a versului. Piesa *Aum* a lui Corneliu Cezar, este, de fapt, o imensă pedală, o arcuire a conștiinței timpului căreia îi sîntem asimilați, vitalizînd-o, umanizînd-o, deci, prin ceea ce ne definește mai deplin, prin iubirea noastră. Există, desigur, multă cutezanță în această lucrare și anume cutezanța de a rosti, într-un cuvînt, totul despre toate, despre viață și moarte, despre fericire, despre universul fiecăruia și universul tuturor, despre iubire. Iar, poate, datorită faptului că, această problematică, această aspirație este exprimată printr-o simbolică, în genere, comună, poate — datorită acestui fapt — expresia este pe alocuri mai puțin densă, mai puțin convingătoare.

La Tiberiu Olah, în *Invocațiile* sale, reîntîlnim aceeași nedezmințită, pînă acum, tendință de investigare a aspectelor timbrale ale muzicii. Mai mult, dialectica timbrelor este pentru Olah o dialectică a culorilor sonore, dedusă parcă din cele mai vechi straturi —primare și autentice — ale modalităților proprii folclorului. Heterofonia timbrelor pure, a fluierelor, opusă impulsiilor perpetue ale coardelor, reprezintă elementele de bază ale întregii evoluții ulterioare, ale structurii sonore.

Dar, ceea ce este cel mai important de remarcat, compozitorul aplică acestor elemente structurale, principiul clasic eminamente dinamic al evoluțiilor, o modalitate utilizată — de această dată — nu pentru varierea elementelor ritmico-melodice ale discursului muzical, ci a celor exclusiv timbrale. Și, din acest punct de vedere, lucrarea *Invocații* se constituie într-o veritabilă simfonie a timbrelor, a culorilor sonore, a căror mișcare tinde să readucă la sfîrșit, pe un nou plan, datele inițiale ale problemei, ajunse aci ca pentru un alt început.

Visara de Eugen Wendel — pentru formație instrumentală variabilă — se constituie într-o expresie personală, puternic definită, a unui muzician și autentic gînditor structuralist. Iar dacă pe planul creației personale *Visara* se constituie într-un prim moment capital, de extremă importanță, pe planul creației românești actuale, însă, lucrarea definește un punct de vedere aparte, bine individualizat. Introspecția este pentru Eugen Wendel cadrul intim, propice al unei meditații asupra timpului, această componentă esențială a existenței noastre. Arhitectura variabilă a lucrării, elaborată și complexă, relevă aci, pe prim plan — surprinzător de simplu, de adevărat — celula motrice de bază a devenirii esențiale, și anume pulsația clipei. Este o insinuare continuă din străfundurile existenței în străfundurile conștiinței, o insinuare pe care compozitorul o revelează cu o logică stringentă și implacabilă, logica firii. Dar, pe deasupra acestei scrupuloase meditații, atmosfera întregii lucrări rămîne interiorizat-poetică, invitînd ea însăși și la meditație, la visare lucidă.

DUMITRU AVAKIAN

Tineri compozitori și dirijori în scenă

Intrat deja în tradiția Conservatorului bucureștean, Concertul clasei de compoziție constituie un prilej excelent pentru cunoașterea celor mai tinere talente ale componisticii muzicale românești, pentru aprecierea stadiului dezvoltării lor. O dată în plus, dacă mai era nevoie, ne-am verificat părerile deja formate asupra solidității școlii noastre muzicale. Studenții compozitori prezenți pe scena „George Enescu", fără îndoială inegali ca talent (este și firesc să fie așa) au dovedit însă o solidă cunoaștere a tehnicii muzicale, tehnică construită cu minuțiozitate prin asimilarea temeinică a stilurilor clasice. De pe această platformă sigură tinerii creatori se vor putea orienta pe calea proprie de exprimare, cale dictată de structura lor interioară.

Anul pregătitor de compoziție a fost reprezentat de Horia Rațiu, Lucian Vlădescu, Horia Surianu și Maia Ciobanu. Sigur, este greu să ne formăm o opinie asupra celor 4 studenți, ei aflîndu-se încă în stadiul acumulărilor intensive ; totuși remarcăm deja în piesele de pian ale lui Horia Rațiu o anumită siguranță tehnică, îmbinată cu o muzicalitate indiscutabilă, ambele grefate pe fondul unor reale căutări a unui limbaj propriu, contemporan. Lucian Vlădescu a fost prezent cu 2 lieduri sensibile, conturate într-o atmosferă impresionistă, iar Horia Surianu, mai apropiat de lumea modală, a creionat 2 piese pentru vioară și pian în care se aud ecouri din folclorul autohton. Maia Ciobanu, în căutarea unor formule de exprimare proprii, se înscrie actualmente pe linia unui neo-clasicism cu tente romantice.

Sonata pentru pian de Adrian Iorgulescu (redată convingător de Lavinia Tomulescu-Coman) ne demonstrează un stadiu superior în încercările autorului de a-și defini un limbaj personal. Anumite ruperi muzicale, unele formule ritmice pregnante ne lasă să întrevedem un temperament hotărît. *Cvartetul* Marinei Moldovan (din care s-a cîntat doar prima parte) trădează o mînă formată deja, sigură pe sine. Construcția este solidă, fără fisuri ; cred că ce-i mai lipsește tinerei compozitoare este un plus de personalitate în limbaj. Fără îndoială că Marina Moldovan este capabilă de a realiza cu succes și acest deziderat.

O notă discordantă în concert a produs-o *Sonata poem* a lui Eugen Brudașcă, lucrare ce ne-a purtat cu 100 de ani înapoi, transpunîndu-ne în lumea romantică a lui Grieg, Bruch, etc. Nimic de zis, aducerile aminte sînt uneori plăcute, dar ce am auzit pe scenă mi s-a părut un anacronism nelalocul lui. Nu voi putea înțelege niciodată o muzică ce nu se inspiră nici din realitățile contemporane și nici din spiritualitate română. Asemenea „indigouri" după clișee străine și perimate rămîn lipsite de interes.

Cele *3 Nocturne pentru violoncel și pian* de Bujor Hoinic au mărturisit un meșteșug onest, muzicalitatea autorului și plasarea preferințelor lui în perimetrul stilistic al impresionismului. Cristian Petrescu, prin *Cvartetul* său de coarde, sondează zone interesante ale universului modal. Ce mi s-a părut demn de reținut din această lucrare este preocuparea autorului pentru investigarea unor regiuni mai puțin

https://biblioteca-digitala.ro

explorate, regiuni unde autorul se poate autodefini mai bine.

În fine, *Cvartetul* de coarde (partea I) de Speranța Gheorghe ne-a lăsat o foarte bună impresie. Tînăra creatoare a reușit aici nu numai să închege totul într-o excelentă construcție, dar limbajul ei, deja cu o fizionomie proprie conturată, demonstrează o maturizare a talentului componistic. Cred că această lucrare este o frumoasă promisiune.

Subliniem calitatea interpretărilor precum și meritul conferențiarilor universitari Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Dan Constantinescu și Miriam Marbe profesorii tinerilor compozitori.

Nu mult timp după colegii lor compozitori, studenții secției de dirijat-orchestră au avut un frumos prilej, în cadrul concertului formației de suflători a Conservatorului bucureștean, să-și demonstreze talentul și pregătirea.

Gestica lui Cristian Brâncuși (anul II) s-a dovedit simplă dar precisă și eficace. Ceea ce a impresionat la tînărul dirijor a fost modul în care, printr-o viziune cuprinzătoare a ansamblului partiturii, a știut să gîndească și să construiască edificiul sonor al *Serenadei KV 361* de Mozart.

Peter Oschanitzky (anul II) a antrenat formația de suflători (căreia i s-au adăugat și cîteva corzi) într-o interpretare avîntată dar logică. Contrastele antinomice ale muzicii lui Brahms (prezent prin *Serenada nr. 2 op. 16)* au fost realizate cu un pronunțat simț al proporțiilor.

În fine, Cristian Mandeal, a dovedit pe lîngă o remarcabilă memorie (a dirijat *Dixtuorul op. 14* de Enescu pe dinafară), și o mînă sigură. Sobrietatea gîndirii sale s-a impus cu claritate, deși cred că interpretarea ar mai fi avut de cîștigat dacă conducătorul ansamblului ar fi exteriorizat cu mai multă detașare intențiile sale interioare.

Nu putem încheia fără a menționa meritele deosebite ale conf. universitar Constantin Bugeanu, mentorul celor trei tineri și dotați dirijori.

DAN BUCIU

DIN ȚARĂ

Brașov

Aprilie. Numeric, concertele orașului au înregistrat o accentuată scădere, rezumîndu-se, cu o remarcabil de frumoasă excepție, la cele simfonice. N-am putut atribui însă această relativă acalmie unei slăbiri de forțe, nebănuind în ivirea ei semne de oboseală, ci mai curînd pregătirea „în surdină" a unei încheieri de stagiune de aport intensificat, ultime cuvinte bine rostite și cuprinzătoare. Săptămînile ce ne mai despart de vacanța de vară vor confirma, cred, această impresie.

În ceea ce privește concertele simfonice, consemnez dintru început excelentul concert pe care l-a condus la Filarmonica „Gh. Dima" muzicianul autentic ce este profesorul Anselm Honigberger, artist pe cît de modest, pe atît de valoros. Cu acest prilej a fost dată în primă audiție *Suita pentru orchestră de coarde și timpani — Codex Cajoni* de Doru Popovici. Fără urmă de tatonare sau carență în fața multiplelor și riscantelor probleme puse de readucerea la lumină în formă simfonizată a unor extrase folclorice vechi de cîteva secole, compozitorul a reușit să nu le altereze cu nimic expresia primară, și să le dea un nou și evocator suflu de viață, deschizîndu-le în fericite condiții porțile epocii noastre.

Suita *Codex Cajoni,* tălmăcirea ei dirijorală și elanul în execuție al orchestrei s-au bucurat de-o primire deosebit de favorabilă și unanim manifestată.

Solistă în acest concert a fost, în *Simfonia Spaniolă* de Edouard Lalo, violonista Cornelia Vasile care are un dar neobișnuit de pronunțat al virtuozității și, lucru încă mult mai rar, cea mai surprinzătoare și neostentativă naturalețe în desfășurarea ei, păstrîndu-se departe de orice încordare sau automatism performantic și învăluindu-și jocul într-o particulară muzicalitate. Scherzo-ul și finalul celebrei compoziții au pus în valoare în mod cu totul special resursele atît de puțin comune ale tinerei artiste. Atît ambianța simfonică a piesei concertante cît și *Simfonia I* de Brahms au datorat mult prezenței la pupitru a lui Anselm Honigberger.

Concertul următor a făcut cunoscut și foarte viu prețuit pe dirijorul din Suedia, Rainer Miedel, un veritabil tînăr poet al baghetei, dublat de un muzician de originală și cuceritoare personalitate. Nimic nu e tipic sau convențional în gestul său dirijoral, spontan, sincer, de o direct comunicativă sugestivitate în desprinderea trăirii în expresie, dinamică și colorit ale muzicii. Invocată în acest fel, a putut prilejui publicului o seară de concert căreia i-a făcut fără rezerve un succes evident.

Am așteptat, o mărturisesc, cu oarecare reticență, o primă audiție din acest concert, din cauza titulaturii ei *Uvertura veselă.* În decurs de ani, întîlnisem uneori prin concerte autocalificări asemănătoare ale unor piese destul de monotone și de laborioase în eforturile autorilor de a încerca să-și țină făgăduiala.

Temerile mi-au fost imediat risipite în cazul Uverturii vesele a lui Bo Linde, programată de dirijorul Rainer Miedel și în adevăr scrisă cu voie bună, inventivitate, vioiciune și într-o instrumentare însuflețită și variată.

Simfonia III-a de Bruckner a adus prin modul în care a fost condusă confirmarea constantă a frumoaselor caracteristici ale înzestratului oaspete.

Un program Beethoven a aparținut binecunoscutului dirijor al Radioteleviziunii, Iosif Conta. Sub înrîurirea de comunicativ imbold și degajată siguranță în traducerea prin gest a intențiilor sale interpretative, dirijorul a obținut, atît în uvertura *Egmont* cît și în *Simfonia VII,* versiuni expuse și caracterizate în reliefări clare, fructificînd roadele unei prețioase experiențe de călăuzire a unei orchestre în fiecare din articulațiile textelor străbătute.

Cele două capodopere simfonice au încadrat o prezență tinerească în *Concertul al V-lea pentru pian și orchestră.* Urmărindu-și execuția cu o fermitate sobră, gradînd fidel intensitățile, cu energie ritmică bine marcată în final și o tehnică instrumentală de baze serioase, Vlad Conta a putut cumula în această foarte exigentă încercare multe puncte în

https://biblioteca-digitala.ro

zona pozitivului, bine remarcate și aducătoare de succes.

Rare satisfacții a adus publicului iubitor al clasicismului noul concert dat de formația camerală a Institutului de pe lîngă Universitatea din Brașov și consacrat unor minunate pagini de Chr. Bach, Philipp Emmanuel Bach și Ioseph Haydn. Nivelul interpretărilor la care s-a situat constant întregul ansamblu. unitatea, coeziunea, superioara înțelegere stilistică și valoarea personală a fiecăruia din interpreți, instrumentiști de prim ordin, entuziast afiliați cerințelor celor mai alese ale muzicii de cameră, au putut demonstra concludent că ne aflăm în fața unei grupări de elită, menită să aducă servicii de preț genului și să reprezinte cu cinste resursele brașovene în cultivarea lui.

Supraînțesata sală a institutului a ovaționat îndelung pe toți artiștii componenți ai grupării, alcătuită din soții Meschendörfer, flaut, Astrid Philippi, violă, Kurt Philippi, cello, Gabriela Popescu, pian și Horia Cristian, pian.

Fiecare din cele patru piese ale programului a fost precedată de foarte scurte dar tot pe atît de esențiale prezentări cu adevărat utile, instructive, binevenite, ale muzicologului Gemma Zinveliu. Cînd oare vom putea să ne bucurăm de contribuții asemănătoare și din partea unora din acei comentatori care în acțiunea lor de inițiere în muzică înlocuiesc dozele terapeutice prin cantitatea toxică pe care o administrează cu necruțătoare perseverență ?

ROMEO ALEXANDRESCU

Iași

Opera de Stat din Iași a prezentat în premieră bijuteria mozartiană care este *Nunta lui Figaro*. Dintru început trebuie remarcată omogenitatea echipei de interpreți a căror principală calitate a fost naturalețea.

Spectacolul ieșean a relevat de asemenea frumoase potențe ale interpreților rolurilor principale (Maria Boga Verdeș — Suzana și Emil Pinghireac — Figaro). Cea dintîi, o coloratură cu voce nu prea puternică, este înzestrată cu o admirabilă muzicalitate îmbinată cu o exemplară dezinvoltură scenică. Ea a întruchipat o Suzană-model, foarte feminină, cînd vicleană, cînd geloasă, tînără, frumoasă și mereu îndrăgostită. Emil Pinghireac, bariton înalt, cu un volum vocal deosebit, a lăsat o foarte bună impresie în primul rînd prin dicțiunea perfectă.

Ținem de asemenea să amintim pe Svetlana Ionescu (Cherubino) — glas de calitate, bună ținută

scenică — ca și pe Melania Herdeanu (Barbarina veselă și sprințară). Laurian Nicolau (Bartholo) voce amplă, uneori cam forțată ; Ileana Cojocaru (Marcellina) mezzo-soprană de bună factură, cu o mai mică mobilitate scenică, însă și Dumitru Popa (Basilio), o apariție savuroasă și grotescă, au contribuit la reușita spectacolului.

Din păcate, alte două roluri principale nu s-au bucurat de o distribuție prea fericită. Ion Humiță (contele Almaviva) — deși un glas bun — a fost inegal, scenic și vocal. Bernadetei Simon (Contesa) i se poate reproșa o slabă dicție, imobilitate scenică și — pe alocuri — lipsa de acuratețe vocală. Ea s-a integrat însă mai bine în scenele de ansamblu, în terțetul și sextetul din actul III. O notă bună pentru Mihai Stupcaru (Antonio) și Vasile Filimon (Don Curzio), care au completat lista personajelor corespunzătoare.

Orchestra a cîntat omogen și curat deși în uvertură s-au observat unele decalaje ritmice. Ansamblul coral (dirijor Anton Bișoc), s-a integrat tonusului general de calitate al spectacolului. Puținele momente coregrafice au vădit inspirația și măiastra mînă de conducătoare a Mihaelei Atanasiu.

O contribuție importantă la reușita spectacolului, a avut-o tînărul dirijor Corneliu Calistru. Momentele de ansamblu bine gîndite ca și tehnica nuanțelor au demonstrat o mînă precisă, sigură — uneori poate prea severă — în obținerea dinamicii.

O mențiune aparte pentru Gheorghe Codrea, acest inspirat scenograf clujean, remarcat de noi și cu alte prilejuri (*Michelangelo*, de A. Mendelsohn, ș.a.). Decorurile simple, moderne prin construcție și lumini ușor de mînuit, au constituit o adevărată mostră de bun gust și viziune contemporană.

Avînd o echipă înzestrată cu muzicalitate și vioiciune, regizorul Dumitru Tăbăcaru — un autentic talent — a izbutit montarea unui spectacol unitar, modern și în același timp fidel spiritului mozartian.

CLAUDIU NEGULESCU

https://biblioteca-digitala.ro

de **CONSTANTIN RĂSVAN**

În luna aprilie, în Municipiul Galaţi a avut loc constituirea Asociaţiei corale „Filarmonia".

Evenimentul, menit să reînvie rezonanţele străvechilor asociaţii corale ce au fiinţat pe aceste meleaguri încă de pe la mijlocul secolului trecut, avea să polarizeze în jurul său toate forţele cultural-organizatorice ale oraşului de la Dunăre.

La această sărbătoare, ce s-a desfăşurat în frumoasa şi impunătoarea sală a Casei de cultură a Sindicatelor, au participat compozitorii Dumitru D. Botez, Laurenţiu Profeta, Mircea Neagu, muzicologul Vasile Donose, în frunte cu Maestrul Ion Dumitrescu — Preşedintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România — care a fost ales preşedinte de onoare al asociaţiei.

La festivitatea de constituire au mai fost de faţă tovarăşul Constantin Dăscălescu, membru al C.C. al P.C.R., prim secretar al Comitetului judeţean de partid, preşedintele Consiliului Popular judeţean, tovarăşa Ruxanda Simionică — preşedinta Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă, membri ai Consiliului judeţean de partid, ai Comitetului executiv al Consiliului Popular judeţean, oameni de cultură şi artă din judeţ, un numeros şi entuziast public, viitori membri ai asociaţiei corale „Filarmonia".

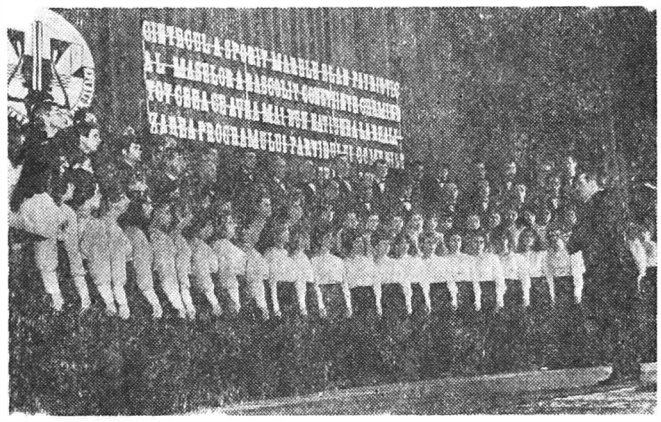
Oraş cu bogată tradiţie istorică şi revoluţionar-patriotică, cetate a oţelului românesc şi a produselor laminate, a cargourilor de mare tonaj, Galaţiul de azi este unul dintre cele mai importante centre industriale ale României socialiste, definind cu elocvenţă tendinţele transformatoare şi efervescenţa creatoare a epocii noastre.

Încă din anul 1870 la Galaţi au fost puse bazele unei Societăţi filarmonice, ale cărei concerte au contribuit la educaţia muzicală a locuitorilor. Răbojul istoriei mai consemnează înfiinţarea între anii 1881—1898 a Societăţilor muzicale „Simfonia", „Harpa", şi „Lira" ; mai tîrziu, între anii 1917—1921, „Asociaţia lirică de operă şi operetă" şi societatea „Filarmonica" din rîndul căreia a făcut parte compozitorul Ludovic Feldman, iar între anii 1925—1937 Societatea muzicală „Cîntarea Dunării" condusă de M. C. Ionescu Fulger.

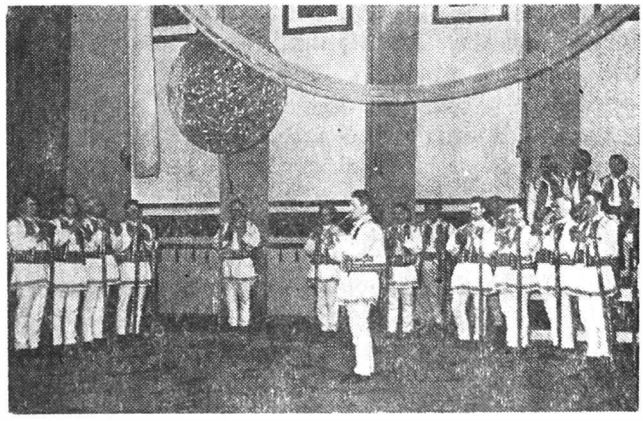
Documentele vremii, atestă încă de la 1863 existenţa pe aceste meleaguri a unui cor orăşănesc condus de institutorii Ştefan Chimet şi I. Plăvănescu, iar spre sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX apar o serie de coruri muncitoreşti, cu un repertoriu format în majoritate din cîntece revoluţionare.

Anii luminoşi ai republicii găsesc mişcarea corală gălăţeană în plin avînt ; iau fiinţă numeroase formaţii corale de amatori, ca de pildă Corul Regionalei CFR, al Căminului Cultural din Nămoloasa, al Sindicatului Învăţămîntului, Uzinei „Laminorul", Căminului Cultural din comuna Ţepu, Municipiului Galaţi, ca şi cele din comunele Tudor Vladimirescu, Pechea, Independenţa, Umbrăreşti, Drăguşeni, corul bărbătesc al Combinatului siderurgic, ş.a.

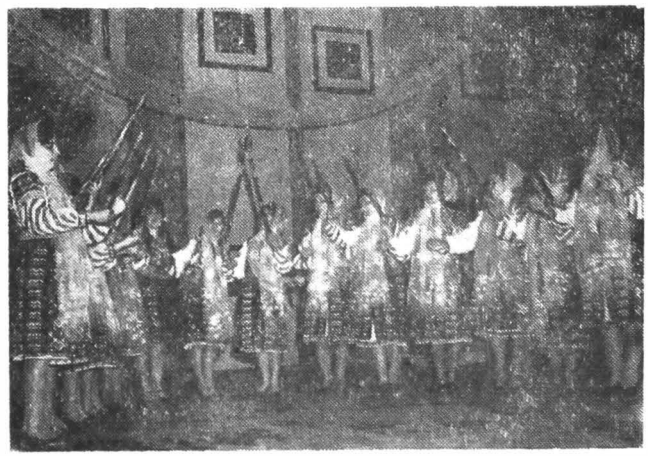
Continuînd şi dezvoltînd tradiţiile corale vechi de peste un secol ale Municipiului Galaţi, Asociaţia corală „Filarmonia" îşi propune, aşa cum desprindem din Statutul său, să contribuie la educarea membrilor săi, la formarea profilului moral şi spiritual al oamenilor muncii, prin punerea în valoare a celor



Corul Municipiului Galaţi

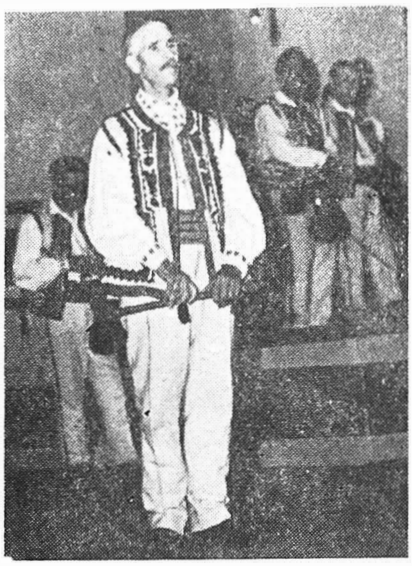


Fluieraşii din com. Cuca



Grupul vocal feminin din com. Nămoloasa

https://biblioteca-digitala.ro



Rapsodul popular Gh. Drăgoi din Com. Bălăşeşti

mai reprezentative lucrări din creaţia contemporană, clasică românească şi universală, ca şi promovarea creaţiei corale locale. Asociaţia va constitui o formaţie corală model pentru formaţiile corale de amatori din judeţul Galaţi.

„Crearea Asociaţiei corale „Filarmonia" — spunea tov. Gheorghe Moca, secretar al Comitetului judeţean P.C.R. Galaţi — va trebui să realizeze noi dimensiuni culturale, în acord cu cerinţele programului de educare socialistă a maselor de oameni ai muncii în spiritul normelor de etică şi echitate socialistă. Corul este în primul rînd o formaţie artistică agitatorică, mesajul său revoluţionar transmiţîndu-se direct maselor, colectivităţii, contribuind astfel la formarea şi adîncirea sentimentului patriotic al acesteia".

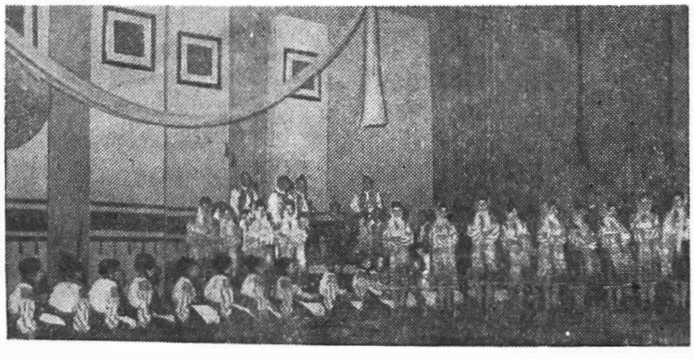
La rîndul său, tovarăşa Ruxanda Simionică, într-o expunere laborioasă arăta că: „Asociaţia corală „Filarmonia" apare ca o necesitate organică a ascensiunilor pe care Galaţiul le face pe scara timpului, reînodînd firul vechilor tradiţii marcate de existenţa, în trecut, a atîtor societăţi cu profil muzical ce au fiinţat în judeţ. Membrii „Filarmoniei" îşi vor concentra talentul, pasiunea şi toate eforturile pentru slujirea cu sinceritate a cîntecului coral, conştienţi de rolul social-educativ, de dorinţa miilor de iubitori ai artei sunetelor de pe întreg cuprinsul judeţului, de a regăsi şi recunoaşte în cîntece propriile simţiri, dragostea nepărmurită pentru frumos şi adevăr". De asemenea, cu acelaşi prilej, prof. Nicolae Meiroşu, dirijorul coralei abia constituite, era de părere că: „înfiinţarea Asociaţiei corale „Filarmonia" apare ca un rezultat al acumulărilor spirituale de mai multe decenii, în oraşul de la Dunăre, ca un produs al eforturilor şi năzuinţelor unor oameni inimoşi, care au înţeles cum se cuvine sensul şi menirea artei muzicale în contextul suprastructural al oraşului. Am convingerea că, rezultatele bune, în urma unei munci asidue şi pline de pasiune, nu vor întîrzia să apară, astfel încît, într-o perioadă relativ scurtă, formaţia să atingă un nivel interpretativ care să ducă faima oraşului în toate colţurile ţării."

Într-o atmosferă deosebit de entuziastă, s-a dat apoi citire textului telegramei adresate Comitetului Central al P.C.R., personal tovarăşului Nicolae Ceauşescu, în care se spune printre altele: „Reunind oameni de diferite profesii, tineri şi vîrstnici, Asociaţia coralei gălăţene va continua tradiţiile muzicale de pe aceste meleaguri şi va conferi dimensiuni noi în valorificarea creaţiei muzicale româneşti şi universale. Prin programul şi statutul asociaţiei ne propunem ca, prin intermediul cîntecului în principal, să contribuim la înfăptuirea în viaţă a programului educaţional al partidului, rod al gîndirii şi înţelepciunii Dvs. de conducător revoluţionar cu o largă şi profundă viziune asupra prezentului şi viitorului luminos al patriei noastre socialiste."

Ca un frumos omagiu dedicat evenimentului, corul Căminului Cultural din comuna Tudor Vladimirescu dirijat de prof. Nicolae Mareş, Corul Municipiului şi Corul Direcţiei regionale C.F.R. Galaţi, conduse de Lazăr Stanciu, precum şi corul Casei de Cultură a Sindicatelor dirijat de prof. Nicolae Meiroşu, au interpretat cu multă acurateţe, convingător, cu o dicţie clară şi plasticitate în frazare, lucrări româneşti sau din repertoriul universal

Tot în cadrul acestei adevărate sărbători a muzicii corale gălăţene, am asistat la spectacolul inaugural, oferit de Ansamblul folcloric al judeţului, unde, printr-o evoluţie alertă şi plină de prospeţime, ne-au încîntat deopotrivă, Formaţia de fluieraşi din comuna Cuca, Orchestra populară a Casei de Cultură din Galaţi, dirijată de Ştefan Drăguş, care a acompaniat cu mult aplomb pe talentaţii solişti instrumentişti Gheorghe Şerban şi Anton Botea ca şi pe cei vocali Emilia Ioan, Drăguţa Raiciu, Nica Costin, Nastasia Turcu, Maria Frigioiu, Ştefan Caval, Nicolae Curcă şi Dumitru Căuş. A impresionat profund, octogenarul rapsod popular din comuna Bălăşeşti, cimpoierul Gheorghe Drăgoi, care a interpretat într-o desăvîrşită manieră populară *Balada lui Costea.* De asemenea, a fost viu aplaudată evoluţia grupului vocal-folcloric al fetelor din comuna Nămoloasa, pregătit de prof. Florică Dumitrache, ca şi aceea a formaţiei de dansuri a Municipiului, instruită de Grigore Băcanu şi Mihai Lazăr, în iureşul unor dansuri specifice zonelor de sud şi de nord ale Moldovei.

Fără îndoială, înfiinţarea Asociaţiei corale „Filarmonia", aşa cum se exprima Maestrul Ion Dumitrescu în cuvîntul adresat cu prilejul acestui eveniment (cuvînt pe care îl publicăm în întregime în numărul de faţă), *„constituie un act important din istoria culturală a Galaţilor, un act care se va înscrie în cartea de aur a acestui oraş şi despre care urmaşii noştri vor lua cunoştinţă cu plăcere şi emoţie".* Cu atît mai mult cu cît, acest eveniment se înfăptuieşte într-un moment în care viaţa materială, cerinţele materiale ale poporului sînt în plină ascensiune, cînd cerinţele spirituale, ţin pasul cu viaţa nouă, avîntată din ţara noastră.



https://biblioteca-digitala.ro

13 Cîntece de Sabin V. Drăgoi

Temperament creator prolific, manifestat în formele spirituale ale culturii naționale, specificitatea lui Sabin V. Drăgoi s-a realizat în genurile cele mai diverse ale muzicii. Folclorul și tradițiile de artă românești i-au rodit creațiile numeroase, care s-au integrat ideal momentelor și etapelor evoluției școlii noastre de compoziție din perioada interbelică și pînă la sfîrșitul vieții (1968). Preocuparea de cîntecul vocal, în prelucrări corale sau cu acompaniament de pian, constituie un element organic al structurii complexe și originale a acestui artist căutător al unui anume echilibru între muzica populară și limbajul universal al muzicii.

Pentru Drăgoi a compune a însemnat mereu nu numai un act artistic, ci și o atitudine, o mișcare de idei, un curent, consolidat chiar prin declarații teoretice, de îmbogățire a orizontului spiritual românesc. Instinctul robust al originalității l-a condus pe compozitor, nu o dată, la crearea unor capodopere certe ale muzicii românești, dintre care ajunge să menționăm piesele corale, doinele pentru voce și pian, miniaturile folclorice pentru pian, *Divertisment rustic*, opera *Năpasta*, cu culminațiile sale atît de covîrșitoare în momentele de dramă, spre a-i asigura un loc de seamă în arta noastră muzicală contemporană.

Ceea ce la germani s-a numit *Lied*, l-a atras și pe Sabin V. Drăgoi la începuturile sale de creație, sub forma unor cîntece, pe texte de poeți ce i-au reținut atenția, din care Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România a publicat un caiet de treisprezece piese. Între acestea, primele zece constituie un ciclu, bine conturat prin unitate, pe versurile lui Heinrich Heine, în tălmăcirea poetului Șt. O. Iosif, celelalte fiind *Crizanteme* (Victor Eftimiu), *Alintare* (Augusta Dragomir) și *Flori albe* (Liviu Coman).

Este păcat că editura n-a indicat anii compunerii acestor lucrări, fiind vorba de un clasic al nostru care nu mai este în viață. Dar chiar fără precizări de calendar, se identifică originea lor prin anii '20, așadar în tinerețea compozitorului. De pe atunci, el era stăpînit de ideea coborîrii cîntecului — a *liedului* așadar — în viața zilnică. O demonstrează melodicitatea generoasă a pieselor din caiet, din care de cea mai largă difuzare s-a bucurat *Crizanteme* (1920). Intuind contururile simboliste și sensibilitatea muzicală a versurilor lui Eftimiu, compozitorul le-a găsit o expresie de rafinament melancolic și tonul romanței tradiționale, evident cu un simț al nuanțelor de exprimare mai precis și cu o scriitură armonică solidă. El este, astfel, inițiatorul unui alt fel de cîntec cu șorți de a fi receptat în mase, mai artistic, mai pur și mai nou față de romanța rarefiată ca formă și conținut muzical. Fără efortul de a fi personal, Drăgoi a creat un adevărat *cîntec* nou, de factură artistică, trecut demult în repertoriul interpreților de romanțe și avînd rostul de a înnobila genul, cu mult superior în posibilități, majorității strivitoare a producției apărute sub această etichetă.

Ciclul celor *10 cîntece pe versuri de Heine*, deși datează din același an ca și *Crizanteme*, ilustrează fuziunea compozitorului cu spiritul cîntecelor populare. De la piesa *În Mai*, care este o horă ca ritmică, sau *Atît de drăgălașă*, unde cadența finală evocă tipul doinei bănățene, pînă la inflexiunile modale din întregul ciclu, *spiritul* cîntecelor nu descinde din sentimentalismul heinian, ci din folclorul nostru mult mai diferențiat, în ciuda facturii „romantice" a acompaniamentului instrumental. Se pot găsi multe momente frumoase, de o expresie vocală rotundă și sensibilă la vers, în ciclul acesta, cu accente sincere și senine, cu ușoare chemări melancolice, dar mereu de o fermă aspirație spre lumină, ceea ce le recomandă singure repertoriului interpreților de lied.

Poate că intenția lui Sabin V. Drăgoi a fost, compunînd cîntecele sale pentru voce și pian, să-și mlădieze expresia și să-și apropie temele lirice pentru creația sa de mai tîrziu. Ar putea să vină în sprijinul presupunerii noastre și faptul că, ulterior, genul lipsește din creația sa. Cîntecul *Alintare* a fost compus în 1933, iar ultimul, *Flori albe*, pare să aparțină aceleiași perioade, deși nu-l socotim reprezentativ pentru arta lui Drăgoi.

În perspectivă istorico-estetică, reținem din caietul recent de cîntece limbajul organic, cu o savoare românească, expresie a unei sensibilități proprii, cu infiltrații din folclor și chiar cu un caracter folcloric. Eleganța scriiturii pianistice și alimentarea darnică a vocii cu melodii, eliminarea amănuntelor din acompaniament și delimitarea precisă a efortului vocal urmăresc realizarea unei expresii simple și comunicabile, în care vibrează puternic emoția trezită de poezie.

Cîntecele lui Sabin V. Drăgoi fac parte dintr-un capitol încă prea puțin răsfățat al creației muzicale românești și ele se înscriu în drumul ascendent al liedului nostru, care nu constă doar din virtuozitatea tehnică a scriiturii, ci în primul rînd din bogăția notațiilor muzicale și adîncimea conținutului lor emoțional, după calea indicată de Drăgoi însuși.

GEORGE SBÂRCEA

https://biblioteca-digitala.ro

Amintiri despre Constantin Dimitrescu şi familia lui

Publicăm amintirile de faţă aparţinînd lui George Stratulat, poet şi magistrat, colecţionar, prieten al lui Alfonso Castaldi şi al lui Constantin Dimitrescu. Ele prezintă detalii de viaţă, impresii, observaţii în măsură să întregească imaginea noastră despre compozitorul Constantin Dimitrescu şi despre alţi muzicieni membri ai familiei.

Pe Constantin Dimitrescu, sau nenea Costică — cum i se zicea profesorului de la conservator şi compozitorului — l-am cunoscut de cum am deschis ochii, chiriaşi fiind în curtea caselor noastre părinteşti din strada Primăverii nr. 33, astăzi Mendeleev.

Viaţa lui se strecura liniştită, cronometrată între ceasurile de conservator, ceasurile de exerciţii la violoncel, ceasurile de compunere, jumătatea de oră de ras şi frizat părul buclat dat peste cap, la acelaşi bărbier, Filip, din strada Regală, astăzi 13 decembrie, lîngă băcănia Dragomir; şi această jumătate de oră era şi ea premergătoare ceasurilor de spectacole la teatrul Naţional unde el era şeful orchestrei, care pe atunci delecta publicul, înainte de începerea spectacolului cît şi în antracte, cu muzică clasică.

Ani de zile l-am văzut în curtea caselor noastre ducîndu-şi această viaţă, l-am văzut compunînd zi de zi, controlîndu-şi la pian compoziţiile proaspăt aşternute pe hîrtia liniată anume pentru muzică, fluerîndu-le încetişor, iar la capătul lucrului chemînd-o pe „Madam Dimitrescu" să bea cîte o cafea.

Casa lui binecuvîntată cu trei copii, era o casă grea. Totuşi, grijile şi preocupările acestei case păreau că nu-l preocupă. Lăsa totul, sau numai menajul în sarcina harnicei lui tovarăşe de viaţă? Nu ştiu. A fost un mister, nici unul neplîngîndu-se de greutăţile vieţii sau de greutatea sarcinei în atribuţiile familiare.

Cu suflet tînăr şi-au crescut copiii scoţînd din ei doi muzicanţi, pianişti: pe Maria Dimitrescu, botezată de noi Ţicu, absolventă a conservatorului din Bucureşti şi concertistă şi pe Mişu Dimitrescu, absolvent şi el al conservatorului din Bucureşti şi cu studiile desăvîrşite la înalta academie de muzică din Berlin de unde s-a înapoiat cu dipolmă de „desăvîrşit interpret al lui Beethoven". Sora lui i-a cedat pianul său de concert şi şi-a încetat complet orice activitate muzicală, de la întoarcerea lui.

Dar, a mai avut şi un al treilea fiu, pe Titi Dimitrescu care, luîndu-şi licenţa în drept, a rămas mai departe funcţionar, fiind unul din cei mai desăvîrşiţi în corectitudine, punctualitate.

Pe nenea Costică şi pe Madam Dimitrescu i-am urmărit pînă în ultimele lor zile. Nici o schimbare nu-i zdruncina din caracterul lor, nu le alterase nimic, cu toate că lovituri materiale şi morale primiseră, cu toate că traiul lor alăturat de anii care creşteau, devenea din ce în ce mai greu rezumîndu-se la o mică pensie.

Şedeau bătrînii, dumneaei cu gospodăria, iar nenea Costică cu violoncelul, şi compunea sau desăvîrşea compoziţiile sale, iar cînd înserarea se lăsa — ca şi în urmă cu zecile de ani — o chema pe Madam Dimitrescu la o cafeluţă.

Au trecut anii, s-a stins la 9 mai 1928, nenea Costică şi şi-a aflat odihna în cimitirul Sfînta Vineri, într-un loc de veci. S-a prăpădit în august 1935 Mişu Dimitrescu ajuns profesor la conservator, urmînd pe credincioasa sa soţie Tilly şi pe fiul lor Mircea mort în iulie 1934, luînd locurile modeste ca şi viaţa lor, ca şi viaţa părinţilor şi bunicilor, alături de nenea Costică, omul senin şi fără de revoltă în faţa răutăţii semenilor săi care au ştiut să-l lovească în meschina lor înţelegere a vieţii.

A murit şi Madam Dimitrescu la 1 octombrie în 1943, cu faţa netedă, fără o sbîrcitură în mijlocul resturilor ei de familie, Titi Ţicu şi Mişulică, purtînd însă paloarea anemierii; a murit ca să fie aşezată alături de nenea Costică, idolul şi stăpînul vieţii ei, pe care îl îngrijise, îi crescuse copiii, se bucurase de succesele lui muzicale, tremurase în aşteptările întoarcerilor acasă de la teatru a lui nenea Costică, sau de la concerte, îi cususe cu mătase veritabilă şi îi rînduise cu sfînţenie opera lui muzicală şi n-o interesa nimic şi nimeni căci grijile şi treburile ei casnice îi erau de ajuns pentru ocuparea timpului ei zilnic. A murit cu sufletul împăcat că şi-a îndeplinit în viaţă toată misiunea ei de mulţumiri mărunte şi de suferinţi fără de cîrtire.

Opera lui nenea Costică, izvorîtă din zbuciumul frămîntărilor lui sufleteşti şi aşternută pe paginile hîrtiei muzicale timp de mai bine de 50 de ani, mi-a fost dăruită de Titi şi Ţicu Dimitrescu s-o alipesc colecţiilor mele şi, urmînd soarta acestor colecţii, să fie cîndva cunoscută — aşa cum nu fusese cunoscută în timpul vieţii maestrului Constantin Dimitrescu

Această operă a fost salvată de mine, adunată de sub dărîmături, unde fusese împrăştiată de explozia unei bombe anglo-americane la 4 aprilie 1944, în timp ce Ţicu Dimitrescu stîlcită de năpăstuirea unei uşi smulse cu pervaz cu tot în sala de intrare a locuinţei sale din strada Dr. Raţiu nr. 13, a fost dusă în nesimţire la spitalul C.F.R. Witting, unde a trebuit să stea cîteva săptămîni îngrijind-o eu în lipsa fratelui său Titi şi a nepotului Mişulică care fuseseră nevoiţi să urmeze în dispersare serviciile lor.

Prietenia familiei mele cu a lui Constantin Dimitrescu a fost foarte strînsă. Eu şi fraţii mei am fost cu copiii lor ca fraţii şi stadiul unei asemenea prietenii l-au meritat.

Aş fi fericit să pot trece viitorului acest patrimoniu încredinţat şi măcar, postum, să-şi poată cuceri laurii gloriei pentru care nenea Costică a fost sclavul resemnat al artei lui timp de o viaţă.

Sărmanul Mişu Dimitrescu. Primul meu prieten mai mare al copilăriei. Cu cîte neşterse amintiri mi-a înflorat această copilărie — ! Iar mai tîrziu, pînă la plecarea la Berlin şi după întoarcerea sa de acolo, cîtă caldă prietenie şi dragoste a ştiut să reverse prieteniei noastre ! cîte ceasuri mi-a întreţinut sufletul, cîntîndu-mi la pian pe toţi clasicii şi toate operele pe care azi le am în colecţie, cumpărate de mine atunci numai ca să mi le cînte şi să mi le explice el ! Cîte concerte n-am auzit gratuit, ocu-

https://biblioteca-digitala.ro

pînd împreună locurile în lojile date lui nenea Costică, de la vîrsta de 6 la 21 de ani. Cîte ceasuri de muzică de cameră n-am ascultat în salonul modest al familiei lui nenea Costică din strada Cometa nr. 11, unde s-a mutat, plecînd din casa noastră, cu Mişu Dimitrescu la pian, cu Costică Nottara la vioară, cu Iancu Masalsky, strănepot al Dorei D'Istria, sau Gogu Georgescu la violoncel ! Închid ochii şi îmi pare că timpurile acelea au fost o poveste, că oamenii de care vorbesc sînt o închipuire a mea şi că nici cînd n-au fost aevea, privind avalanşele de evenimente de la 1916 încoace, care au schimbat şi oamenii şi caracterele.

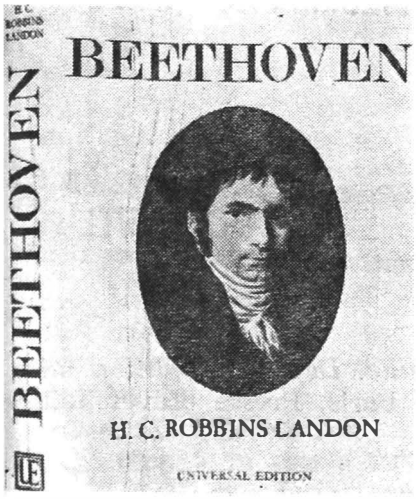
Îl aştepta să se reîntoarcă de la Berlin. S-a întors însurat. Avură doi copii, cărora le sînt naş. Dar aş fi vrut să fac ceva mai mult. Intrasem în publicistică ; aveam prieteni buni între ziarişti, puteam scrie şi eu, puteau scrie şi ei ; îmi trebuia să dea un concert. Era un virtuoz al pianului, cu un tuşeu şi o interpretare aşa cum îl auzisem pe Sauer sau pe Raul Pugno. L-a tot amînat, şi n-a mai dat nici unul. Voia să fie desăvîrşit. Studia zece, douăsprezece ore pe zi, ocupînd pianul.

Urmărea desăvîrşirea ? O avea : diploma lui vorbea îndeajuns. Pe baza ei a ocupat catedra de pian la conservatorul din Bucureşti. Cred că modestia îi redusese în ochii lui valoarea muncii sintetizată în diplomă, numai la slujba de profesor la conservator. Avea desigur o timiditate, sau frica unui trac inexplicabil.

După război am plecat în provincie ca magistrat. Ce destin va fi îndeplinit bietul Mişu, ca în viaţa lui să fie atît de tocat de dezastre, el, care n-a făcut altceva decît să muncească cu rîvnă pentru a deveni pianist.

GEORGE STRATULAT

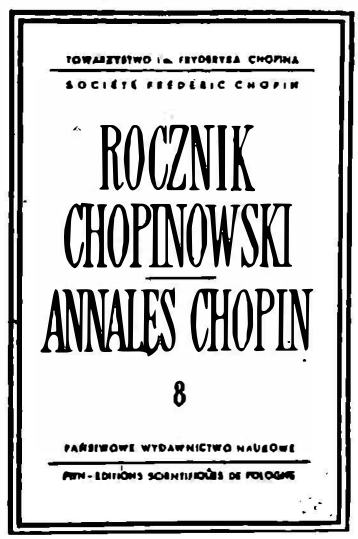
VITRINA PUBLICAŢIILOR STRĂINE



Landon, H. C. Robbins. *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössichen Bildern und Texten.* Zürich, Universal Edition, 1970, 400 p.

Pînă astăzi, volumul muzicologului american H. C. Robbins Landon rămîne cel mai impresionant omagiu şi totodată cel mai complet instrument de cercetare ştiinţifică publicat cu prilejul bicentenarului naşterii lu Beethoven. Nu mai puţin de 256 de imagini (dintre care 100 în culori) reprezentînd portrete în ulei, tablouri, miniaturi, facsimile de pe acte, scrisori, caiete de conversaţie, compoziţii în manuscris şi tipărituri, articole, afişe, programe de sală ş.a., în cea mai mare parte inedite, oferă un preţios material bio-bibliografic asupra vieţii şi operei autorului *„Eroicei"*. Planul volumului defineşte clar intenţiile lui H. C. Robbins Landon de a sluji o documentaţie vastă, inedită, adusă la zi, tuturor celor care doresc să cunoască nu numai pe Beethoven, ci întreaga epocă şi societate : *Prefaţă, Introducere într-o iconografie beethoveniană, Ilustraţii, Documente, Indice.* Partea principală o deţin ilustraţiile — cu ample legende explicative — şi documentele. Autorul a adunat materialele din R. F. Germania, Anglia, Franţa, Austria, Italia, Elveţia, Cehoslovacia şi SUA, investigaţia apărîndu-ne de-a dreptul impresionantă (de la cele mai anonime colecţii particulare pînă la marile muzee şi arhive). Calitatea exemplară a ilustraţiilor (multe imagini în culori fiind pentru prima oară încredinţate tiparului) îngăduie cercetări viitoare fără a se mai apela la originale. Alegerea celor mai concludente documente reprezintă actul de sinteză muzicologică al lui H. C. Robbins Landon pentru care trebuie să-i fim recunoscători (peste 200 de pagini). Texte în diferite limbi străine extrase din primele cronici muzicale asupra creaţiei şi vieţii lui Beethoven pînă la discursul funebru al lui Grillparzer se alătură cronologic pentru a ne înfăţişa dramatica existenţă a acestui „erou" al muzicii. Volumul *Beethoven* rămîne în acelaşi timp şi o rară carte bibliofilă ce se răsfoieşte cu interes de orice iubitor de frumos.

Rocznik Chopinowski — Annales Chopin. Vol. 8. Société Frédéric Chopin. Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969, 158 p.

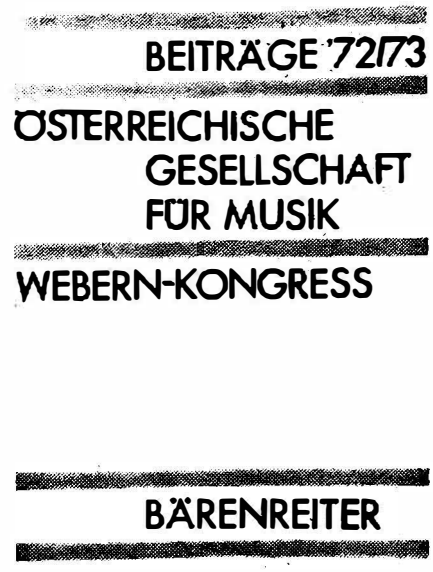


Ultimul volum al publicaţiei periodice a Societăţii *Fr. Chopin* din Varşovia însumează cinci studii aparţinînd muzicologilor polonezi. Pe lîngă obişnuitul referat de creştere a colecţiei *(Noi documente în colecţia muzeului Societăţii Chopin* de Hanna Wróblewska) restul materialelor se referă la probleme de analiza formei. Remarcabilă ne apare contribuţia ştiinţifică a Krystynei Wilkowska — Chominska asupra *Sonatei poloneze pentru pian în sec. XVIII,* arătîndu-se rădăcinile formei chopiniene în creaţia precursorilor (îndeosebi a sonatelor lui Krystian Wilhelm Podbielski). Se urmăresc cu migală expresia şi dinamica, ornamentica, expresia motivelor, elementele populare, forma de sonată etc. La preclasicii polonezi spre a se dovedi afinităţile lui

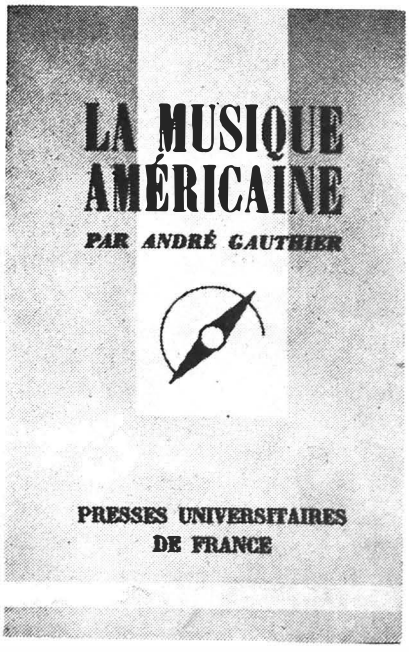
https://biblioteca-digitala.ro

Chopin cu arta națională și universală în definitivarea sonatei. Un interes deosebit pentru muzicologia românească îl prezintă studiul *Moștenirea formei sonore a lui Chopin* de Dalila Teresa Turlo întrucît autoarea face ample referiri la muzicianul român Carol Miculi. „Forma sonoră este realizarea unei anumite idei artistice prin intermediul scriiturii pianistice" — scrie D. T. Turlo — accentuînd asupra obligației de „a studia diferențele între forma sonoră a compozitorului și a diverșilor interpreți". C. Miculi — îngrijitorul primei ediții critice a operei lui Chopin — este socotit partizanul „atitudinii conservatoare" (alături de J. Kleczynski și E. Ganche). Pentru interpreții contemporani ai muzicii lui Chopin studiul de față ni se pare *indispensabil*, de mare valoare documentară pentru înțelegerea *stilului* adevărat al clasicului polonez. Wojciech Nowik discută *Probleme ale reconstrucției Mazurcii în fa minor, op. 64, nr. 4*, de Fr. Chopin, iar Barbara Taraszkiewicz se ocupă de *Probleme de structură și pianistică a Studiilor de Chopin în versiunea lui Leopold Godowski*. Analele Chopin se impun tot mai mult ca o publicație prestigioasă a muzicologiei poloneze contemporane.

Webern — Kongress. Österreichische Gesellschaft für Musik, Beiträge 72/73. Kassel, Bärenreiter, 1973, 218 p.



Cu prilejul festivalului Webern (Viena, 13—17 martie 1972) a avut loc un congres internațional de muzicologie organizat de *Österreichische Gesellschaft für Musik* și *International Webern Society* din SUA, referatele și discuțiile fiind cuprinse în volumul *Webern-Kongress*. După cuvîntul de deschidere rostit de Harald Goertz, se publică comunicările — grupate pe secțiunile *Biografie și stil, Analiza operei și interpretare, Webern și urmașii, Surse și ediții* — precum și dezbaterile. Interes deosebit prezintă cercetările despre structurile ritmice în piesele pentru orchestră (Carl Dahlhaus), noi aspecte analitice în piesa op. 11 (Erhard Karkoshka), continuitatea și articulația ritmică în muzica instrumentală (László Somfai), stilul „pointilist" webernian (Peter Stadlen) și tehnica serială în opera lui Webern (Walter Kolneder). Este un volum dens, cu reale contribuții științifice, indispensabil înțelegerii unui moment crucial din istoria muzicii contemporane : noua școală muzicală vieneză.



Gautier, André. *La musique américaine. Deuxième édition mise à jour.* Colection *Que sais-je ?*. Paris, Presse universitaires de France, 1972, 128 p.

Carte de popularizare, scrisă cursiv, vioi, fără analize tehnice, *La musique américaine* cuprinde următoarele capitole : *Introducere, Originile și începuturile muzicii americane, Muzica populară americană, Primele generații de compozitori, Muzicienii secolului și întîlnirea cu jazzul, De la neoclasicism pînă la avangardă, Arta lirică în SUA, Tendințele contemporane.* Este o lucrare de pură informare generală, necesară atît omului de cultură, cît și profesionistului. Căci André Gautier a știut să selecteze momentele principale din scurta istorie a muzicii americane și mai ales să puncteze figurile centrale ale școlii de peste ocean (Charles Ives, Charles Griffes, G. Gershwin, Roy Harris, A. Copland, G. Antheil, S. Barber, W. Schuman). Sînt interesante delimitările și precizările autorului asupra folclorului indian și folclorului negru, asupra școlilor și stilurilor de jazz, precum și sublinierile aspectelor contemporane privind muzica experimentală și genurile noi ale teatrului muzical *(musical)*. Noțiunea de „artă americană", solicitată de Hopkinson în 1788, este acceptată de André Gautier numai datorită „fondului popular ce i-a pus bazele" și a definit stilul propriu, dar autorul se îndoiește — credem noi că pe nedrept — asupra existenței unei școli muzicale autohtone contemporane. Gershwin și Copland au definit cu claritate un specific național în muzica americană spre a nu mai lăsa semne de îndoială. Totuși A. Gautier se menține în limitele obiectivității științifice, asigurînd astfel cititorului toate condițiile unei multilaterale informări a drumului parcurs de-a lungul celor 200 de ani de muzică americană.

EUCEN VICOS

https://biblioteca-digitala.ro

SZABOLCSI BENCE

Am avut de cîteva ori prilejul de a mă fi întîlnit cu muzicologul Dr. Szabolcsi Bence. Moartea sa înseamnă o grea pierdere pentru cultura muzicală ungară. Szabolcsi Bence a contribuit prin creaţia sa la pregătirea de specialitate a unor întregi generaţii. Iată de ce consider deosebit de important pentru mine faptul că am putut să-l cunosc încă din anul 1950, la Bucureşti, cu prilejul „Săptămînii muzicii româneşti". În acele zile am ascultat cu mult interes expunerile sale despre aspectele vieţii muzicale din Ungaria, precum şi aprecierile sale deosebit de elogioase, exprimate concis, clar şi obiectiv cu privire la creaţiile muzicale româneşti prezentate.

Vorbind despre legătura folclorului cu muzica, Szabolcsi Bence îşi exprima părerea că prin noua orientare în creaţie, a muzicii româneşti, s-a pornit pe un făgaş bun. Cu acel prilej a vizitat şi Institutul de Etnografie şi Folclor din Bucureşti, unde a zăbovit îndelung, manifestînd un viu interes pentru toată viaţa muzicală din ţara noastră.

În 1961, Szabolcsi Bence a revenit în Bucureşti, la cel de al doilea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu", prilej de a reasculta muzica lui Enescu, precum şi celelalte creaţii româneşti, cuprinse în programul Festivalului.

— *Muzica lui Enescu* — mărturisea el — *mă pasionează. Îndrăgesc mult creaţiile sale şi pot afirma că ele ne oferă o veritabilă desfătare muzicală.*

Oedip de Enescu îl entuziasmase. L-am rugat să-şi expună în cîteva cuvinte impresiile despre această capodoperă a lui Enescu.

— *Am ascultat cu încîntare această operă, de la început pînă la capăt — spunea Dr. Szabolcsi Bence. Trebuie să spun că am fost profund impresionat. Consider că este o creaţie grandioasă, cu însuşiri dramatice şi muzicale ce se întîlnesc rar în muzica contemporană, şi care îl plasează într-o nouă lumină pe marele compozitor român. Deosebit de captivant este felul cum este abordată de Enescu tragedia clasică, precum şi modalitatea în care sînt accentuate motivele tragic umane, pentru ca în punctul culminant al operei să apară cu strălucire tot ce este grandios şi înălţător : imensitatea suferinţelor şi pasiunilor umane. Pentru mine spectacolul din Bucureşti rămîne de neuitat ; acest spectacol, prezentat la un înalt nivel artistic, a oglindit în acelaşi timp nivelul artei teatrale de operă din România.*

Nu mai e nevoie să subliniez că un asemenea triumf al artei enesciene bucură din inimă pe toţi discipolii muzicii lui Belá Bartók. Memorabile au rămas legăturile de sinceră prietenie între aceste personalităţi ale muzicii române şi ungare. Ce populară este arta lui Enescu şi ce ecou puternic are în sufletul poporului. Am savurat spectacolul de mare succes al ansamblului „Ciocîrlia", în cadrul căruia Rapsodia lui Enescu, de cea mai mare popularitate, a fost transpusă şi în interpretarea coregrafică.

Bartók avea o deosebită consideraţie pentru Enescu şi îi purta sentimente de profundă simpatie. L-am auzit pe Bartók făcînd afirmaţii în acest sens. În 1924, cînd Belá Bartók a susţinut un recital cu compoziţiile sale la Bucureşti, Enescu i-a executat în mod impecabil, la prima vedere, Sonata nr. 2, extrem de dificilă. Această execuţie de bravură l-a uimit pe Bartók, surprins nu numai de perfecta interpretare, ci mai ales de înţelegerea profundă a conţinutului muzicii sale, a esenţei acesteia. Nu o dată Bartók îşi reamintea mai tîrziu acest lucru.

În toamna anului 1964, l-am reîntîlnit pe Szabolcsi Bence la Budapesta, în timpul desfăşurării „Săptămînilor muzicale". Asista împreună cu Zoltan Kodály, la un concert dirijat de Pablo Casals, în sala Teatrului „Erkel". Apoi l-am văzut pentru ultima oară, cu ocazia unei călătorii la Budapesta, pentru a lua parte la Conferinţa internaţională Kodály. În sala de festivităţi a Academiei, Dr. Szabolcsi Bence a susţinut o expunere despre Kodály. Trebuie să spun că au fost momente impresionante.

Într-o scurtă convorbire, după conferinţă, i-am cerut cîteva lămuriri în legătură cu prietenia dintre Enescu şi Kodály, informîndu-l că într-una din conferinţele sale, ţinute în anul 1934 la Arad şi Timişoara, Kodály Zoltan făcuse aprecieri elogioase la adresa artistului român.

Pot să afirm că în nenumărate ocazii Kodály, în prezenţa mea, vorbea cu multă căldură şi recunoştinţă de Enescu. (Şi este ştiut că Kodály Zoltan nu-şi irosea laudele). După cîte ştiu, ei s-au cunoscut la Paris. Conferinţa despre care mi-aţi vorbit trebuie neapărat să fie dată publicităţii. Popularizarea înaltei stime, a profundei recunoştinţe şi a afecţiunii reciproce dintre marii noştri compozitori, este de mare însemnătate. Enescu este un muzician universal, el trebuie să fie neapărat cunoscut şi de păturile largi ale poporului. Relaţiile de prietenie dintre Enescu, Bartók, Kodály trebuie să servească drept pildă tuturor acelor care văd în înfrăţirea dintre popoare, calea spre un viitor frumos al omenirii.

LAJOS PINTER

https://biblioteca-digitala.ro

Note muzicale franceze, italiene şi austriace

O călătorie de studii în cîteva ţări ale continentului a prilejuit autorului acestor note contactul cu personalităţi şi evenimente muzicale semnificative ale stagiunii de primăvară '73. Ele ilustrează în general, cu o rară intensitate, preocupările şi orientările vieţii muzicale din centre importante ale culturii artistice occidentale, succesele şi insuccesele unor instituţii cu vechi tradiţii sau ale unor vedete cu renume internaţional.

Am reţinut, din drumul făcut în lunile martie şi aprilie, momentul redeschiderii Operei Mari din Paris, celebra Salle Garnier, sub cerul înalt şi aerian al primăverii în Franţa. Aşteptată cu înfrigurare, dar cu o oarecare maliţie de către cronicari, redeschiderea aceasta marchează începutul activităţii noului administrator al primei scene lirice franceze, compozitorul şi dirijorul Rolf Liebermann. Artistul acesta helvet, crescut în disciplina rigidă a dodecafoniei, ale cărui opere — între care *Şcoala femeilor* după Molière 1955 — au cunoscut succese remarcabile, a făcut largi peregrinări, de la studiile urmate cu Hermann Scherchen şi Wladimir Vogel, ca dirijor al orchestrei Radiodifuziunii din Zürich şi ca director al Operei din Hamburg, în viaţa muzicală occidentală, înainte de a fi fost invitat la Paris.

I

Nu este un lucru obişnuit ca unui *étranger*, chiar dacă el aparţine confederaţiei vecine şi prietene, să i se încredinţeze în Franţa responsabilitatea conducerii uneia din principalele aşezăminte de artă ale ţării. Rolf Liebermann însă a cîştigat trofee, la Hamburg, aproape unice în peisajul teatrelor de operă din zilele noastre, ridicînd instituţia condusă de el în marele oraş hanseatic la nivelul celor mai bune scene mondiale şi — ceea ce nu constituie un merit mai mic — a modificat pe nesimţite felul de a reacţiona al publicului la spectacolul de operă, făcînd din sălile pline un fenomen obişnuit la Hamburg. Succesele sale se datorează unei politici de repertoriu adecvate interesului melomanilor şi nivelului interpretării lui.

Experienţa astfel dobîndită serveşte de astă dată Opera Mare din capitala Franţei, teatru a cărui „criză" se prelungise mai mulţi ani, pînă cînd a ajuns să se vorbească, în termeni prea puţin măgulitori pentru răspunzătorii destinelor artei muzicale franceze, despre o decădere evidentă a celebrului teatru Garnier şi de necesitatea „salvării" tradiţiilor sale glorioase. Rolf Liebermann a înţeles să confere inaugurării activităţii sale pariziene o strălucire particulară, transformînd spectacolul de deschidere, cu *Nunta lui Figaro*, într-un eveniment artistic şi, totodată, într-un moment monden, la care să participe *tout Paris*. Cu acest scop, nu numai spectacolul în sine a fost o reuşită deosebită a interpretării, regiei şi scenografiei, ci şi plasarea lui în sala Teatrului de curte Ludovic XV de la Versailles, cu prezenţa preşedintelui Republicii şi intonarea, înaintea reprezentaţiei, a Marsiliezei.

Sub conducerea muzicală a lui György Solti, în regia lui Giorgio Stehler şi avînd în rolurile principale interpreţi de prim rang, ca José van Dam /*Figaro*/, Gundula Janowitz /*Contesa*/ şi Frederica van Stade /*Cherubino*/, opera lui Mozart a cîştigat o nouă dimensiune, îndeosebi prin punerea în lumină a textului lui Beaumarchais, cu toate implicaţiile de caracter şi ţinută ale personajelor şi de colorit social ale epocii. Un ansamblu de o desăvîrşită omogenitate a fost animat de regia inteligentă şi dinamică, pentru care fiece gest, mimică, mişcare în scenă, evoluţie de grup şi, firesc, detaliile de decor, costum şi recuzită au avut semnificaţia lor, spre a face dreptate, într-o modernă concepţie a punerii în scenă, atît compozitorului austriac, cît şi comediografului francez.

Terorizat de muza severă şi nesăţioasă a perfecţiunii, Rolf Liebermann n-a scăpat din vedere — în calitatea sa de supervizor al spectacolului de inaugurare — nimic din ceea ce putea să potenţeze la maximum colaborarea dintre scenă şi orchestră, dintre amîndouă şi publicul invitat să participe cu o nouă sensibilitate la spumoasa „nuntă" a faimosului erou uşuratic şi fermecător al lui Beaumarchais. A intervenit, astfel, în cursul repetiţiilor cu cîte o rectificare esenţială, spre a obţine imaginea artistică de mare sugestivitate a burghezului şiret, inteligent şi pasionat în mediul saloanelor aristocraţiei din secolul XVIII. Tradiţia lui Mozart *cîntat* a fost de astă dată în întregime abandonată, pentru a da loc unui adevărat teatru de muzică şi comedie, creîndu-se în acest fel nu numai personaje de operă, concertante, ci adevărate *dramatis personae*, în bun spirit reinhardtian, cu o vie expresivitate a muzicii şi cu vivacitatea teatrală a eroilor.

Dacă n-ar fi decît opiniile unanim favorabile ale cronicarilor francezi şi străini prezenţi la spectacol, scrise în diapazonul admiraţiei fără rezervă, şi tot am înţelege proporţiile victoriei repurtate de Rolf Liebermann cu spectacolul său de prezentare.

II

Dacă spectacolul cu *Orfeu şi Euridice* de Gluk, din sala Garnier de astă dată, care a însemnat de fapt deschiderea Operei Mari la sediul ei permanent, n-a fost întîmpinat cu aceleaşi sufragii unanime, lucrul acesta se datorează pe de o parte regiei, pe de altă parte scenografiei.

Opera compozitorului german s-a cîntat în versiunea ei pariziană, datînd din 1774, al cărei manuscris a fost socotit cîtva timp pierdut. El a constituit o surpriză pentru cunoscători, prezentînd faţă de originalul cîntat la Viena, în 1768, cîteva adăugiri esenţiale de arii şi o scenă de balet, în finalul scenei din Templul lui Amor, cu o durată de douăzeci de minute. Dirijorul Manuel Rosenthal a aflat rezonanţa directă, simplă şi afectuoasă, a acestei muzici de un dramatism puternic, de o mare frumuseţe melodică în elementele por-

https://biblioteca-digitala.ro

treturale ale eroilor. Ei au fost interpretați de Nicolai Gedda */Orfeu/*, * Jeanette Pilou */Euridice/* și Christiane Eda Pierre */Amor/*, Ghislaine Thesmar și Michael Denard dansînd admirabil în coregrafia lui George Balanchine.

Din punctul de vedere al interpretării muzicale, spectacolul de la Grand Opéra a fost o izbîndă de acurateţe, precizie şi frumuseţe artistică. Regia i-a fost încredinţată octogenarului cineast René Clair, a cărui concepţie modernizatoare, la fel ca decorurile lui Bernard Daydé inspirate de picturile lui Gustave Moreau, marile oglinzi instalate între scenă şi sală, trezind în public senzaţia bizară a unei participări la scenele din Tartar, Cîmpiile elizee şi Templul lui Amor, au iscat rezerve şi critici serioase în publicul şi presa franceză. Citãm doar opinia lui Jean Cotte din *France-Soir*, care afirmă că *„regia n-a pus în scenă opera lui Gluck şi nici n-a căutat să respecte spiritul ei, ci a căutat să reînvie mitul lui Orfeu, unul din cele mai vechi mituri ale omenirii, ca şi cum muzica n-ar fi existat. Din păcate, Gluck şi Gustave Moreau, inspiratorul scenografului, nu sînt făcuţi să se întîlnească. N-am fi presupus ca René Clair să se înşele în aşa măsură asupra secolului şi să-l antreneze pe Bernard Daydé într-o aventură ce ni s-a părut de-a dreptul incredibilă, cu excepţia ultimului tablou.../ France-Soir*, 6 aprilie 1973/.

Sînt cuvinte aspre şi grele, poate chiar nedrepte, fiindcă „modernizarea" şi depăşirea stilistică de epocă, de care e acuzat René Clair, n-au dăunat întru nimic interpretării muzicale, după cum n-au contrafăcut nici spiritul partiturii lui Gluck, chiar dacă autorul libretului — Raniero da Calzabigi, el însuşi un mare reformator şi modernizator al operei timpului său — şi-a conceput personajele şi peripeţiile lor într-un cadru mai clasic şi mai puţin turmentat de tenebre. Este, firește, discutabilă viziunea *romantică* a lui René Clair şi a scenografului său, în nici un caz însă în măsură de a socoti premiera de la Grand Opéra un eşec.

---

* În versiunea manuscrisului parizian, rolul lui Orfeu este scris pentru voce de tenor.

III

Am mai asistat la una din ultimele repetiţii ale operei *I Vespri siciliani* de Verdi, la Teatro Regio din Torino, în regia Mariei Callas şi a lui Giuseppe di Stefano. Mistuit de incendiu în 1936, teatrul acesta, martor al atitor evenimente istorice ale operei italiene — între care şi premiera absolută a lui *Manon Lescaut* şi *Boema* de Puccini — a fost redat publicului, reclădit nu chiar în vechea lui înfăţişare, dar nici prea departe de ea, abia în acest an. Inaugurarea lui a fost, astfel, prilej pentru torinezi şi oficialităţile italiene de a organiza un spectacol festiv, la care a participat şi preşedintele Republicii, cu colaborarea unor mari vedete, ca Maria Callas şi di Stefano /regia/, Serge Lifar /coregrafia/, pictorul sicilian Sassu /scenografia/, Vittorio Gui /pregătirea muzicală/.

Cu maestrul Gui, însă, s-a întîmplat ceva pe parcurs — probabil o gravă neînţelegere în privinţa concepţiei regizorale —, fiindcă, la spectacol, el a fost înlocuit prin dirijorul mai tînăr Fulvio Venizzi. Muzician înzestrat şi de pe acum stăpîn pe ansamblul liric, n-a putut salva nici el ceea ce pare să fie o consecinţă a punerii în scenă : unitatea operei lui Verdi, dezmembrată pe arii, recitative, ansambluri corale şi momente de balet. Interpreţii n-au fost, din păcate, aşa cum ne asigura la ultimele repetiţii, Maria Callas : *„sinteze emoţionale, cu valoare de generalitate umană, şi nu doar simple afirmări de virtuozitate vocală"*. Aproape toţi au distonat şi au fost sub nivelul atins în cursul pregătirii spectacolului, cu excepţia sopranei de coloratură Raina Kabaivanska, o artistă de resurse bogate, cu un timbru de mare noblețe dramatică şi o intensă trăire afectivă a rolului, interpreta Elenei de Austria.

Tracul şi tensiunea spectacolului festiv n-au fost de bun augur interpreţilor, dar obiecţiile serioase au vizat cu toate acestea regia Mariei Callas şi a lui Giuseppe di Stefano, supus de altfel în activitatea sa magiei personalităţii marei cîntăreţe. N-a fost obţinut acel *crescendo* dramatic elementar, datorită căruia textul, nu prea coerent şi fără o motivare psihologică serioasă a deznodămîntului sîngeros, al lui Eugéne Scribe şi Charles Duveyrer, să poată dobîndi cel puţin verosimilitate scenică. Dacă nu era momentul de balet, cu adevărat strălucit, al „anotimpurilor", în care am aplaudat o balerină cu cele mai rare înzestrări de graţie, intuiţie şi tehnică, Natalia Makarov, şi coregrafia plină de neprevăzut şi fantezie a lui Serge Lifar — acest septuagenar de o continuă efervescenţă a imaginaţiei şi un ochi sigur pentru *stil* —, scenografia lui Sassu, cu viziunea ei „fotografică" şi cu culorile-i violente de verde, portocaliu, roşu şi ultramarin, ar fi fost şi mai dificil de suportat.

Cu toate acestea, *I Vespri siciliani* a însemnat un moment festiv, de mari combustiuni emoţionale, din cauza redării Teatrului Regio unui public sincer ataşat de operă.

VI

Oraş austriac de provincie, cu un ritm al vieţii *au ralenti*, Salzburgul rămîne totuşi unul din centrele muzicale ale lumii. Farmecul perspectivei alpine se armonizează cu arhitectura barocă, cu frontoanele clădirilor din centru, cu palatul şi fîntîna Rezidenţei, apele verzi ale Salzachului şi străzile strîmte, ale căror case tăcute te fac să visezi la ceea ce ar fi putut să fi fost în cursul altor secole între zidurile lor. Pe caldarîmul străzii Cerealelor — *Getreidegasse*, unde se află casa de naştere a lui Mozart — piciorul calcă mai uşor şi inima bate mai tare. Eşti cuprins de emoţie şi în frumoasa sală Festspielhaus unde, cu prilejul festivalului de primăvară, iniţiat, organizat şi condus de Herbert von Karajan, am asistat la o reprezentaţie cu *Tristan şi Isolda* de Wagner.

Ziarele publicau cu litere groase reîntoarcerea iernii în vestul Europei, dar la Salzburg, sub munţi, era primăvară. Graţia pomilor înfloriţi întinerise oraşul festivalurilor, transformîndu-l într-o grădină fermecată.

Cu prilejul împlinirii a şaizeci şi cinci de ani, chiar în ajunul festivalului de primăvară, Karajan a fost sărbătorit în cercul intim al colaboratorilor săi din acest an. Artistul, care nu demult încă mai

https://biblioteca-digitala.ro

conducea concomitent Opera de Stat din Viena, filarmonicile din Berlin și Viena, apărea la pupitrul Scalei din Milano, făcea turnee cu ansamblul său simfonic berlinez și petrecea săptămîni lungi în studiourile caselor de discuri, își împarte azi timpul și energia doar între Berlinul occidental și Salzburg. Festspielhausul a fost construit în întregime după intențiile sale, lucru care numai lui Wagner i-a mai izbutit, la Bayreuth, și în cu totul alte condiții. De asta se simte în marea sală, cu acustica excelentă, la largul său, îngăduindu-și fantezia unei puneri în scenă dominată de penumbra ce devine de-a dreptul penibilă, fiindcă nu se vede nimic din staluri, nici cel puțin figurile cîntăreților. Parcă totul s-ar petrece în întunericul unor sumbre porticuri medievale, sub care cîntăreții bîjbîie, eroii principali se întîlnesc fără ca publicul să-i poată urmări, Marke, Melot și Kurvenal cîntă parcă într-o pivniță întunecoasă. Scena nu mai există, așadar, decît ca spațiu de reverberare a vocilor, nicidecum spre a servi drama imaginată de Wagner, care a conceput opera sa și cu intenția de a da o nouă orientare dramei muzicale cîntate și jucate într-un stil de teatru autonom.

Mulți n-au înțeles și n-au apreciat punerea în scenă a celebrului dirijor și regizor de operă, după cum n-au fost de acord nici cu interpreții. John Vickers, în pofida rutinei sale bogate și a unei bune emisiuni vocale, a fost departe de ceea ce partitura și tradiția însăși pretinde de la rolul lui Tristan, și nici Helga Dernesch, o voce frumoasă și clară, dar pentru cu totul alt repertoriu, n-a acoperit ambitusul și nici n-a corespuns accentelor dramatice ale partidei Isoldei. În rolul lui Kurvenal, baritonul Jef Vermeersch a fost acoperit în întregime de orchestră, așa că numai Karl Ridderbusch *(Marke)*, Bernd Weikl *(Melot)*, Gerhard Unger *(Păstorul)* și Peter Schreier *(Tînărul corăbier)* au fost excelenți, dar acestea sînt roluri secundare și spectacolul n-a putut fi salvat prin contribuția lor. Karajan și-a concentrat întreaga atenție asupra orchestrei, care a cîntat cu un mare elan și cu desăvîrșita înțelegere a muzicii lui Wagner, fără să audă însă ceea ce se cînta pe scenă, așa cum nici publicul n-a auzit prea mult.

V

La Viena, pe scena Operei de Stat, ansamblul Teatrului Mare din Moscova a deschis seria spectacolelor sale coregrafice cu o seară de gală, în al cărei program au figurat actul II din *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, *Poloneză* și *Krakoviak* de Glinka, *Corsarul*, un pas-de-deux interpretat de Marina Kondratieva și Vladimir Tihinov, *Dansuri țigănești* din *Don Quijote* de Minkus, *Lebăda* de C. Saint-Saens (dansată de Maia Plisețkaia) și, în încheiere, o suită *Carmen*. A fost un spectacol de înaltă ținută, demn de tradițiile și nivelul actual al artei baletului în U.R.S.S., gustat de publicul vienez și lăudat de presa de specialitate.

Turneul Operei din Stuttgart, cu opera *Diavolul din Loudon* de Krzysztof Penderecki, a produs senzație pe scena Operei vieneze, așa cum recunoaște și criticul muzical Franz Endler în *Die Presse*. O dramă a pasiunilor omenești, în atmosfera încărcată de misticism și opreliști religioase a secolului XVIII, cu muzică bine organizată, expresivă, în unele momente de-a dreptul copleșitoare, care a înregistrat pînă acum o serie de succese pe scenele vest-germane. Sub bagheta lui János Kulka și în regia lui Günther Rennert, opera a găsit interpreți buni în Colette Lorand *(Sora Jeanne)* și Carlos Alexander *(Părintele Grandier)*, convingînd prin unitatea și forța dramatică a tălmăcirii.

Din aceste izbînzi și eșecuri se constituie, parțial, mozaicul stagiunii lirice din primăvara 73 în cîteva mari centre artistice ale Europei occidentale.

GEORGE SBÂRCEA

Succesul formațiilor Radioteleviziunii în Bulgaria

Multă, foarte multă abnegație pusă în slujba prestigiului artei interpretative românești, seriozitate, disciplină artistică deosebită, o superioară concentrare a atenției profesionale capabile să lupte și să înfrîngă oboseala — sînt principalele concluzii la care ajunge, oricare dintre acei ce au însoțit orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române în turneele sale peste hotare. De aici, succesul, entuziastele aplauze ale publicului, de aici elogiile presei, ori admirația exprimată de personalități de notorietate internațională prin cuvinte memorate cu ajutorul benzii de magnetofon. Ca martor ocular, cele mai vii, cele mai nepieritoare impresii rămîn însă legate de vibrația sălii de concert, de emoționantul ropot al publicului, solicitînd unul, două, trei patru... suplimente peste programul anunțat. Așa s-a întîmplat la Praga ori Budapesta, în Republica Federală Germania ori în Italia, așa s-a întîmplat și în recentul turneu întreprins în R. P. Bulgaria.

Am plecat în 31 martie — ne-am întors în 8 aprilie, iar de-a lungul acestei săptămîni sub bagheta dirijorilor Iosif Conta și Emanuel Elenescu, colectivul simfonic al Radioteleviziunii a susținut la Sofia, Vratza și Russe, în numai 8 zile de turneu 5 concerte pe baza a 4 programe diferite (concerte de varietate și dificultate stilistică). Acestor prezențe pe scena bulgară li se adaugă și concertul omagial oferit în dimineața de 8 aprilie de soliștii și orchestra de cameră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la înființarea Filarmonicii din Russe. Un program profesional așadar, extrem de încărcat ce a permis ansamblului nostru să dovedească (și nu pentru prima oară) superiorul său grad de rezistență artistică ce îl caracterizează. Dar în ciuda efortului solicitat, fiecare concert a fost o demonstrație de capacitate profesională, de conștiință artistică.

Consecința — un mare, un foarte mare succes concretizat prin aplauzele furtunoase ale publicului, prin elogiile pline de căldură exprimate de reprezentanți ai vieții muzicale bulgare, prin mulțimea coșurilor cu flori ce au răsplătit seară de seară, ținuta artiștilor noștri. Cu atît mai semnificativ apare însă acest succes, cu cît el se definea în contextul unei vieți muzicale ce găzduia concomitent

https://biblioteca-digitala.ro

și alte evoluții oaspete de notorietate din R. D. Germană, R. P. Ungară și U.R.S.S.

La Sofia, la 1 aprilie sub bagheta dirijorului Iosif Conta are loc primul simfonic al turneului. Rezonanța lui ? Poate cel mai concludent o autentifică... (printre multe altele) rîndurile scrise în *Otecestven Front* de reputata muziciană R. Batalova (artistă emerită) :

„Prin programul bine ales orchestra a demonstrat calitățile sale profesionale, precum și cultivarea în ultimii ani a unei linii de interpretare temperamentală și emoțională. Un merit indiscutabil pentru aceasta îl are Iosif Conta, primit întotdeauna cu entuziasm de publicul bulgar. Am vrea să adăugăm, că alături de cunoscuta expresivitate și temperamentul artistic, trăsături specifice ale dirijorului Conta, s-a adăugat o maturitate în interpretarea lucrărilor, venită evident pe drumul unei evoluții personale a unui dirijor talentat. De aceea, conceptul său interpretativ a asigurat lucrărilor din program nu numai afectivitate, ci și descoperirea bazei adevărate, raționale, a tot ceea ce le face general umane, așa cum e cazul *Simfoniei a IX-a* a lui Sostakovici. Conta mai are o calitate de preț, el nu „dirijează" pur și simplu, ci transportă pe colegii săi din orchestră, le sugestionează drumul adevărat către o manifestare de ansamblu.

O impresie plăcută a lăsat de asemenea valoarea individuală a partidelor. În timp ce în *Ucenicul vrăjitor* cu cromatica și intensitatea sa muzicală se remarcă streichul în *Simfonia a IX-a* a lui Sostakovici s-a impus virtuozitatea, ușurința tehnică a instrumentelor de lemn și alamă. Nu putem să nu consemnăm în continuare interpretarea strălucită a *Rapsodiei I-a* de Enescu, care a răsunat impresionant de viu, de energic. Unul din cei mai cunoscuți violoniști români, Ion Voicu, a fost solist în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Bruch. El a demonstrat din nou un ton expresiv și frumos, marea rutină pe podiumul de concert și o bogată erudiție de violonist virtuoz".

După acest debut, realmente triumfal, la Wratza, Emanuel Elenescu dirijează cel de al doilea concert al turneului oferind în program *Preludiu și dans* din opera *Momcil* de Pipkov, *Concertul pentru vioară* de Bruch (solist Ion Voicu) și *Simfonia I-a* de George Enescu. În aceeași formulă concertul se repetă în seara de 4 aprilie la Russe, ultimul popas al turneului. De data aceasta prezența colectivului nostru se înscrie în agenda tradiționalului festival de la Russe „Zilele muzicale din Martie" ediția a 13-a.

Un teatru de operă, o filarmonică, o orchestră simfonică de tineret, ansamblurile corale de prestigiu internațional *Dunosski Zvusti* și *Rodina*, stabilesc climatul muzical și locul muzicii în viața orașului bulgar (de numai 150—155 mii de locuitori) din vecinătatea Giurgiului, climat autentificat odată în plus și prin organizarea numitului festival. Cu o desfășurare gîndită de-a lungul a două săptămîni (24 martie — 7 aprilie) actuala ediție a înscris pe lista participanților colective reprezentative din Sofia și Russe, alături de cîteva ansambluri oaspete de prestigiu precum Orchestra simfonică a Radioteleviziunii din Berlin, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii din Budapesta, Orchestra de cameră Barșai din Moscova Și pe fondul acestui context muzical de înalt nivel artistic, de superioară exigență profesională, un public umplînd pînă la refuz sălile de concert, aplaudă tumultos cele 3 evoluții de la Russe ale artiștilor noștri. Pentru interpretarea *Recviemului de război* de Britten și a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, își dau concursul invitați români pe afișul festivalului din Russe : soprana Emilia Petrescu și corul Radioteleviziunii Române (dirijori Aurel Grigoraș și Nicolae Vicleanu).

Ecoul acestor ultime zile de turneu ? Îl autentifică din nou entuziasmul ascultătorilor, elogiile presei, discuțiile purtate cu Pipkov, sau cu mulți alți muzicieni bulgari și oaspeți. „Un asemenea dirijor nu se formează, se naște" — afirma despre Iosif Conta cunoscutul compozitor sovietic T. Hrenicov, invitat de onoare al Festivalului de la Russe. La rîndul ei, criticul Hippriana Drumeva sublinia printre altele în publicația : *Narodna-cultura :*

„De o interpretare perfectă, artistică în sensul cel mai larg al cuvîntului, s-a bucurat *Simfonia a IX-a* de Sostakovici. Acolo, ca și în *Rapsodia Română nr. 1* de Enescu sau în *Dansurile ungare* ale lui Brahms și *Badineria* de Corelli (interpretate ca bis) orchestra a fost o revelație — orchestră de virtuozi, temperamentali și disciplinați care cîntă liber și frumos. Această calitate înalt artistică se datorează fără îndoială, în mare măsură, dirijorului Iosif Conta și nu se poate decît să urezi orchestrei ca acest nivel să devină permanent pentru întregul ei repertoriu".

THEODORA ALBESCU

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Hommage

„Quisquis in sese ipsum descendit, intelligit"... se disait **Boetius**, méditant sur la musique et ses sens. **Vérité confirmée le long du temps par des générations d'artistes et d'amateurs d'art, l'affirmation de Boetius s'applique pleinement à l'homme et au musicien Ion DUMITRESCO qui, à ses 60 ans, grade entières sa jeunesse d'âme et sa puissance créatrice. Compositeur original et inspiré, professeur de large horizon, militant infatigable et plein d'autorité pour le progrès de l'art mu-**

https://biblioteca-digitala.ro

sical dans notre pays, connaisseur averti du beau non seulement dans le domaine des sons, mais aussi dans ceux de la couleur, de la forme et de la parole, tels sont les principaux traits de cet esprit éclairé sur tout ce que l'être humain s'est créé de plus vrai et de plus noble.

J'ai connu et admiré le compositeur par l'intermédiaire de quelques noms d'élite de notre monde musical — Georges Georgesco, Alfred Alessandresco, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri — qui, aux pupitres de la Philharmonie et de l'Orchestre Radio, ont „créé" ses ouvrages, à un moment où notre musique franchissait le gué qui, tout-à-la-fois, séparait et reliait la période moderne de notre monde contemporain ; le nom de Ion Dumitresco venait se ranger à côté de certains autres dont l'apport a été décisif dans la cristallisation de la musique roumaine actuelle — Paul Constantinesco, Zeno Vancea, Gheorghe Dumitresco, Sigismund Toduță, Ludovic Feldman, Tudor Ciortea — lesquels ont mené plus loin la grande tradition d'un Enesco, Jora, Brăiloiu, Breazul, Chiresco, Drăgoi, Andrico, Cuclin ou Negrea.

L'oeuvre de Ion Dumitresco, expression d'une sensibilité artistique avec de profondes résonances dans la spiritualité roumaine, est née de la transfiguration du chant ancestral, coulé dans les moules traditionnels de l'art symphonique et de chambre. Ses oeuvres se sont affirmées par les attributs permanents — classiques — de la musique, rehaussés par un coloris personnel et national où dominent le lyrisme robuste, sténique, le pathétique intériorisé et sobre, l'humour communicatif — parfois mordant. Le Prélude Symphonique, la 3-e Suite, la Simfonietta, la Symphonie, le Quatuor à cordes, ou enfin sa musique de film et de scène, ses Choeurs, transmettent un message de clarté et d'optimisme, dont les images d'un relief fignolé, le riche coloris et le dynamisme inventif de la construction pénètrent l'auditoire et constituent une garantie de pérennité pour un art original et vivant. Bravant les modes, cet art suggère l'idée de ces rocs durs, polis artistiquement par la nature et semés sur les versants des collines d'Oteșani, qui, inébranlables, affrontent les eaux torrentueuses.

Le professeur Ion Dumitresco, je l'ai connu et apprécié au cours de ces années où prenait naissance l'école musicale actuelle, puisant sa sève au filon d'or des traditions pédagogiques musicales roumaines — dont Kiriac et Chiresco ont été les premiers maîtres —, ainsi qu'à l'enthousiasme héroïque des temps nouveaux. Des générations entières de compositeurs, musicologues, interprètes, pédagogues — eux-mêmes gravissant à présent la pente de la maturité — sortirent des rangs de cette école. En prêtant un sens unique, omniscient, celui d'„école musicale roumaine" à l'activité créatrice et d'enseignement, aux élaborations théoriques et à tout ce qu'en bon militant, Ion Dumitresco appelle „la bataille de la musique", c'est-à-dire l'action sur le plan de la vie musicale, le professeur nous a peut-être livré le meilleur de son coeur et de son intelligence, de son savoir empreint des Lumières, nous enseignant Glareanus et Wagner, Anton Pann et Mihail Jora, Ion Vasilesco et Theodor Rogalski, la musique psaltique et l'harmonie modale, la musique du Bucarest de tout temps mais aussi celle de nos jours, nous enseignant enfin, au même titre, Luchian et Tonitza, les trésors du Louvre et les fresques de Voronetz, les origines de la nation roumaine et tant d'autres encore... Le militant, le penseur, le créateur de musique, l'homme — pour tout dire — qui se dépense avec prestige et don de lui-même à la tête de la corporation des musiciens roumains — compositeurs et musicologues —, aussi bien qu'à la tête et aux côtés d'autres dirigeants d'institutions musicales, je l'ai connu et suivi depuis deux décennies, tout comme d'ailleurs l'ont connu et suivi les collègues plus âgés ou plus jeunes, tous ces musiciens qui unissent leurs forces et leur talent dans l'effort commun.

Je viens de citer „les musiciens qui l'ont suivi". En effet, Ion Dumitresco n'a jamais cessé d'être l'adepte (en même temps que le promoteur) rigoureux et véhément des idées larges et généreuses, mais précises et nobles, aussi sévère pour lui-même que pour tous les membres

https://biblioteca-digitala.ro

de sa corporation. Son esthétique ? Il la définissait l'autre jour lui-même, de la manière dont il le fait souvent, avec une teinte d'humour profondément dramatique : „Mon vieux Fredy — s-adressait-il sur un ton de réprimande bonhomme, comme pour soi-même, à l'un de ses regrettés amis, un de ceux avec lesquels il a fait croitre l'Union des Compositeurs et la musique roumaine —, la postérité nous sera reconnaissante pour tout ce que nous aurons écrit, mais surtout pour tout ce que nous n'aurons pas écrit" !

N'oublions jamais cette vérité : il s'y trouve une profession de foi, une conviction inébranlable dans le primat de la qualité sur la quantité, principe qui a trouvé son application adéquate dans son attitude créatrice et militante, dans son credo pour ce qui est en mesure de constituer la primauté de l'originalité nationale et personnelle de l'art à l'égard des contiguités qui représentent l'art de tout temps et de partout. Certes, la voie demeure ascendante et ouverte à tous ceux qui cherchent en musique, puisqu'aussi bien la recherche de toujours nouveaux styles, de toujours nouvelles techniques ou modalités d'expression, n'a-t-elle jamais connu de barrières, mais pour l'âme du musicien qui compose, pour l'âme de l'artiste intimement lié aux couches du peuple dont il est né, la beauté sereine, tellurienne, telle que l'a conçue l'art roumain de tous les temps, l',,intelligible" — tel que l'a défini Boetius —, cette limpidité spécifiquement latine que, souvent, Ion Dumitresco invoque, tiennent du Vrai artistique, alors que les paradoxes de la pensée et du langage musical, l'apollinique ou le dionysiaque, ou tout au contraire l'abstraction uniformisante, ne sont, tous, que des produits de l'esprit étrangers à l'essence de l'art.

Je revois Ion Dumitresco recueillant dans un livre de chevet, publié dès 1945, les réflexions et les réalisations de nos grands maitres de la musique du passé, qui suivaient la voie d'un art proche de l'âme du peuple ; je le vois ensuite, à un moment crucial où étaient jetées de nouvelles bases pour notre culture et notre art, plaider de tout son savoir courageux en faveur de l'estime que nous devons aux valeurs permanentes de la musique nationale ; je le vois, enfin, aujourd'hui, veillant infatigable à l'affirmation sur un vaste front de la musique et des musiciens roumains. Sa présence active aux sessions de la Grande Assemblée Nationale, dans le Présidium du Front de l'Unité Socialiste, le Comité de direction du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, le Comité National de la Radiotélévision, les différents organismes du Ministère de l'Education et de l'Enseignement, à la tête de la Chaire de composition, harmonie et contrepoint du Conservatoire „Ciprian Porumbesco" de Bucarest, à la Comission Nationale de l'UNESCO, dans le Comité de direction de l'Association „România", à la tête du Comité d'organisation du Festival International „Georges Enesco", du Concours National de Mamaia, du Concours „Patrium Carmen", du Concours de chansons militaires, des Réunions de chant choral „Înfrățirea" de Topoloveni et „Filarmonia" de Galatzi, du Festival, „Pontica" de Constantza, sa présence active — disions-nous — et multiple dans les manifestations de la vie musicale en même temps que sur tant de plans de la vie sociale, témoigne avec éloquence de l'étroit rapport qui s'établit de nos jours entre le chemin d'un musicien, le chemin de la gent des musiciens et l'ensemble complexe des problèmes sociaux et politiques du pays.

Tel est le portrait de Ion Dumitresco, cet homme que j'ai senti vibrer pendant les années d'ascension de notre musique et de l'Union des Compositeurs et des Musicologues Roumains, au centre des générations actuelles de musiciens, pour aboutir à une prise de conscience des valeurs intrinsèques de la musique roumaine.

C'est pourquoi l'anniversaire de soixante années de vie et presque tout autant d'activité musicale appelle l'hommage et l'hommage fait monter du coeur un chaleureux souhait pour de nombreuses années prospères, semées de toujours fécondes réalisations.

dr. VASILE TOMESCO

https://biblioteca-digitala.ro

Le choeur de chambre „Madrigal" à 10 ans

La musique chorale roumaine a derrière elle une longue et précieuse tradition. On peut affirmer à juste titre que la naissance dans notre pays, au milieu du siècle dernier, d'une école musicale nationale a été due en premier lieu à l'existence d'un large mouvement choral, d'un grand nombre d'ensembles d'amateurs et de sociétés de musique et de chants paysans, qui ont contribué à la formation d'un art aux profondes résonances folkloriques. Aussi bien n'est-ce pas par hasard qu'une bonne partie des meilleurs musiciens roumains du XIX-e siècle — Gavriil Musicescu, Alexandru Flechtenmacher, Isidor Vorobchievici, Gheorghe Dima, Ciprian Porumbescu, Iacob Mureşianu, George Stephănescu, Ion Vidu, D. G. Kiriac — se sont d'abord affirmés dans le domaine de la musique vocale-chorale. Au seuil de notre époque, quelques représentatifs ensembles *(Carmen, Cîntarea României, România,* etc.), reprirent les traditions interprétatives des ensembles d'amateurs d'autrefois, portant à un nouvel échelon l'art du chant roumain, et de plus, le faisant connaître à l'étranger.

Après la seconde guerre mondiale, dans le contexte de ce mouvement d'affirmation majeure de la création contemporaine, ont été jetées les bases d'ensembles choraux académiques *(Choeur de la Radiodiffusion Roumaine, Choeur de la Philharmonie Georges Enesco)* ainsi que des grands ensembles vocaux — symphoniques professionnels. Tel était le climat artistique lorsqu'en 1936, prit naissance le choeur de chambre *Madrigal* du Conservatoire de Bucarest, fondé et dirigé par Marin Constantin.

Dès ses premiers pas, l'ensemble — composé d'étudiants et de diplômés du Conservatoire — se proposa d'acquérir une personnalité bien distincte, tant sous le rapport du répertoire que surtout, sous celui du style et de l'interprétation. Se consacrant d'abord à la musique de la Renaissance, le choeur *Madrigal* a, chaque année, élargi la sphère de son répertoire, abordant tour à tour la vieille musique byzantine roumaine (XIII-e — XVIII-e siècles), la musique chorale autochtone classique (XIX-e siècle) et contemporaine (XX-e siècle). Ce faisant, le Madrigal s'est affirmé être un ensemble *unique en son genre* en Roumanie comme à l'étranger, partout apprécié pour l'extraordinaire diversité de son répertoire, de son style.

Cependant, ce qu'un grand nombre d'auditeurs, musiciens, artistes ou critiques n'ont pas hésité à qualifier de „miracle", demeure sans nul doute la *personnalité* exceptionnelle de cet instrument vocal. Le timbre partioulier obtenu par une émission „non vibrato", la précision de l'attaque, la musicalité et l'expressivité du phrasé musical, l'homogénéité vocale, la pureté cristaline de l'intonation, la richesse de nuances et de couleurs, la suavité de pastel du „ton général de l'interprétation" — telles sont quelques-unes des vertus qui lui sont unanimement reconnues.

Composé de jeunes chanteurs possédant une technique vocale exceptionnelle, le choeur Madrigal, ne saurait être confondu avec un simple ensemble „d'école". Au contraire, on peut à juste titre affirmer qu'il a même donné naissance à une école authentiquement nouvelle dans le mouvement choral roumain de notre époque. D'une part, en effet, il s'avère doté d'une capacité de transmission des sentiments rarement atteinte à l'aide de la seule voix humaine ; d'autre part, il incite les compositeurs à modifier structuralement leurs moyens d'expression artistique en recourant à une écriture moderne sortant des sentiers battus, aux techniques les plus audacieuses du XX-e siècle (musique sérielle, héthérophonique, aléatoire, etc.). Et si nous ajoutons que toute l'activité du choeur s'exerce dans le cadre du Conservatoire, que c'est parmi ses étudiants qu'il puise ses recrues, que la majorité des compositeurs et cet institut d'enseignement supérieur lui-même, collaborent étroitement avec lui, nous aurons, croyons-nous, donné une idée précise du rôle de „laboratoire" de la musique roumaine qu'implique de plus en plus l'activité artistique permanente du „Madrigal". Rien d'étonnant, donc, si, ces derniers temps, des compositeurs lui dédient quelques unes de leurs oeuvres les plus récentes.

Nonobstant sa jeunesse, le palmarès international du choeur du Conservatoire est impressionnant : entre 3 et 10 tournées par an, avec des participations aux confrontations internationales les plus prestigieuses. Si nous voulions dresser une carte des pays où le seul nom de l'ensemble roumain suffit à susciter des appréciations enthousiastes, il nous faudrait y faire figurer aussi bien les Etats-Unis que la Grande Bretagne, la France, la Belgique, les Pays-Bas, la R. F. d'Allemagne, l'Autriche, l'Italie, la Yougoslavie, la Hongrie, la R. D. Allemande, la Pologne, l'URSS, la Bulgarie, etc. etc.

C'est en 1964 que la participation, pour la première fois, au *Festival musical international „Georges Enesco"* de Bucarest a ouvert au choeur *Madrigal* les portes du succès dans les confrontations artistiques européennes les plus célèbres. Feuilletant les programmes des festivals *Musica Antiqua Europae Orientalis, Printemps à Prague, Sagra Musicale, Umbra, Mai de Bordeaux,* des Festivals musicaux internationaux d'Ohrid, Barcelone, Doubrovnik et Nish, des *Journées Musicales* de Budapest, des Wiener Festwochen, du Festival G. Fr. Händel de Halle, de la *Biennale de musique contemporaine* de Zagreb, du Holland Festival, puis du gala international de l'UNICEF, à Paris et ainsi de suite, nous y trouverons cha-

https://biblioteca-digitala.ro

que fois le nom de l'ensemble choral du Conservatoire de Bucarest.

Ont également contribué à la renommée du Choeur *Madrigal* les nombreux disques édités par la firme roumaine „Electrecord", disques dont le répertoire s'étend depuis le chant byzantin et de la Renaissance aux grands ouvrages roumains contemporains, depuis nos *colinde* et nos cantiques populaires jusqu'à des arrangements modernes de musique folklorique, depuis les pièces pour enfants jusqu'aux chants de masse.

Les films de télévision et cinématographiques tournés en Roumanie ou à l'étranger ont mis en valeur la remarquable présence scénique du „Madrigal". Adoptant une disposition aérée, stéréophonique, par groupes de voix, la chorale remplit toute la salle de concerts, chaque spectateur, à quelques place qu'il se trouve, entendant dans ses moindres détails la pièce executée sur la scène. Et si l'on sait qu'à chaque reprise du programme les membres du choeur se présentent dans une autre tenue (de style élisabethain, roumain ou classique), on comprendra que l'ensemble mérite non seulement d'être écouté, mais aussi d'être *vu !* Il se compose de chanteurs possédant une formation musicale très diverse : solistes d'Opéra, d'opérette et de concert, lauréats des concours nationaux et internationaux. Presque tous sont des musiciens professionnels ayant fait des études supérieures, capables d'aborder plus d'une fois des partitions (tels les *Aphorismes d'après Héraclide*) écrites pour 20 solistes !

Le fondateur, chef permanent et directeur du „Madrigal" est Marin Constantin, professeur à la classe de choeur et de direction chorale du Conservatoire de Bucarest. Musicien d'une culture polyvalente (il est diplômé de la Faculté de pédagogie et de psychologie de l'Université de Bucarest), compositeur et chef de choeur possédant une longue expérience, lauréat de quatre concours internationaux, Marin Constantin a su stimuler des énergies créatrices latentes. Appliquant des méthodes professionnelles inédites, telles que la *psychotechnique*, il a su en tirer les résultats „miraculeux" dont nous parlions plus haut.

Depuis sa fondation, le Choeur *Madrigal* du Conservatoire de Bucarest a donné naissance à tout un mouvement choral en pleine ascension, les nombreux ensembles d'amateurs apparus ces dernières années s'efforçant de faire leurs ses procédés techniques et interprétatifs afin de maintenir bien haut le prestige d'une tradition séculaire.

Quintessence du niveau supérieur de culture musicale atteint par notre art de l'interprétation chorale contemporaine, l'ensemble de chambre *Madrigal* est une véritable pépinière de voix en même temps que de vivants exemples de la haute tenue professionnelle qui caractérise aujourd'hui l'éducation musicale de la jeunesse dans le pays d'Enesco. Des conditions de travail exceptionnelles — éloquent reflet de la politique de l'Etat roumain, à l'égard de l'art — ont assuré la réussite du Choeur *Madrigal*, exemple sans précédent dans l'histoire de la musique roumaine, d'un ensemble estudiantin qui n'a rien à envier aux ensembles professionnels les plus prestigieux.

Modèle éclatant, joignant à la tradition le talent, l'originalité et le don de soi-même au service d'un art aujourd'hui majeur dans le contexte de la culture universelle, le Choeur *Madrigal* de Bucarest marque une nouvelle étape dans l'évolution sans cesse ascendente du mouvement choral de Roumanie.

VIOREL COSMA

Bibliographie

ABBIATI, France. ***Sagra Muzicale Umbra. La lezione di due cori di Bucarest e di Praga,*** in ***Corriere della Sera,*** Milan, 25 sept. 1967 ; ABIN, Julio, Jenare. ***XIX Festival Internacional. Coro de camera „Madrigal"*** de Bucarest, in ***El Dario Montanes,*** 5 août 1970 ; ALBESCU, Teodora. ***Virtuţile reconfortante ale „Madrigalului"***, in ***Scînteia tineretului,*** Bucarest, 12 sept. 1970 ; ARODIN, John. ***Concert In Review, Romanian Choir : A Fine Discover,*** in ***The Dallas Morning News,*** Dallas, 29 oct. 1969 ; BUCIU, Dan. ***Madrigal,*** in ***Muzica,*** Bucarest, oct. 1970, no. 10 ; BENTOIU, Pascal. ***O primă audiţie enesciană,*** in ***Scînteia,*** Bucarest, 23 sept. 1964 ; CHESSELET, Robert. ***Polyphonie vocale.*** in ***Dimanche-Presse,*** Bruxelles, 24 nov. 1968 ; CODREANU, Petre. ***Succesul Corului de cameră „Madrigal"***, in ***Muzica,*** Bucarest, sept. 1965, no. 9 ; COSMA, Viorel. ***„Musica antiqua Europae Orientalis"*** in ***Contemporanul,*** Bucarest, oct. 1966 ; ***Corul „Madrigal" al Conservatorului*** (monographie), Întrepr. Poligrafică „Arta Grafică", Bucarest, 1971, 142 pag. : DERIETEANU, George. ***Profiluri. Corul de cameră „Madrigal"***, in ***Muzica,*** Bucarest, mai 1965, nr. 5 : DIERKS, Donald. ***The Romanian Chorale Gives Perfect Concert,*** in ***The San Diego Union,*** San Diego, 17 nov. 1969 ; DRAGUTINOVIC, B. ***Hvalospev muzici*** in ***Politika,*** Belgrad, 14 juillet 1968 ; DUMITRESCU, Iancu. ***Cronica discului. Colinde. colinde*** ,in ***România literară,*** Bucarest, 12 nov. 1966 ; DUMITRESCU-BUSULENGA, Zoe. ***Corul „Madrigal" la New-York,*** in ***Contemporanul,*** Bucarest, 17 oct. 1969 ; ELIAN, Edgar. ***Deschiderea stagiunii concertelor de cameră,*** în ***Informaţia Bucureştiului,*** Bucarest, 1963 ; — ***Ensemble Madrigal,*** in ***Culture Magazine,*** La Rochelle, avril-mai 1970, nr. 32 ; FIRCA, Gheorghe. Corul „Madrigal"..., in Contemporanul, Bucarest, 15 sept. 1967 ; FRIED, Alexander. ***Great Choral Group,*** in ***S. F. Examiner,*** San Francisco, 8 nov. 1969 ; GOLEA, Antoine. ***Madrigaux classiques,*** in ***Témoignages chrétiens,*** Paris, 8 juin 1967 ; dr. HERRMAN, Ursula. 14 ***Händel-Festpiele Rumanischer Kammerchor gefeiert,*** in ***Liberal-Demokratische Zeitung,*** Halle, 8 juin 1965 ; HLAVATS, Gabriela. ***Egy román kórus Budapesten,*** in ***Pestmegyei Hirlap,*** Budapeste, 27 oct. 1966 ; HOFMAN, Alfred. ***„Madrigalul" la înălţime,*** in ***România liberă,*** Bucureşti, 12 sept. 1967 ; ***Holland-Festival... „Madrigalul" nostru,*** in Contemporanul, Bucarest, sept. 1969 ; HUME, Paul. ***„Fouled-Up"***, in ***The Washington Post,*** Washington, 6 oct. 1969 ; — ***Hurek S. presents For the first in America „Madrigal"***, in ***Musical America,*** New York, 1968—1969 ; IGLESIAS, Antonio. ***Marin Constantin dirige el coro „Madrigal" de Bucarest,*** in ***Informaciones,*** Madrid, 9 oct. 1968 ; LOWENS, Irving. ***Report from Romania,*** in ***American Choral Rewiev,*** mai 1968 ; LUNGU, Florian. ***Arta corului „Madrigal"***, in ***Muzica,*** Bucarest, juillet 1966, nr. 7 : MARIN, Constantin. ***Tripticul succesului său (Mic Catehism despre muncă),*** in ***Viaţa studenţească,***

https://biblioteca-digitala.ro

Bucarest, 7 oct. 1970 ; MARKIZ, L. *Madrigalul românesc,* in *Sovetskaia muzika,* no. 11, 1969 ; OTEANU, Smaranda. *„Madrigalul" o formaţie de înaltă clasă"* in *Scînteia,* Bucarest, 12 sept. 1967 ; PORFETJE, Andreas. *Festivalul „Primăvara la Praga" — 1966,* in *Muzica,* août 1966, no. 8 ; RAŢIU, Adrian. *Corul Madrigal,* in *Muzica,* Bucureşti, oct. 1970, nr. 10 ; RINALDI, Mario. *Manifestazioni della Sagra Umbra. Il „Requiem" di Berlioz diretto da Georges Prêtre,* in *Il Messaggero,* Roma 25 sept. 1967 ; RODESCU, Liviu. *Aplauze pentru „Madrigal",* in *România Liberă,* Bucarest, 22 nov. 1967 ; SAVA, Iosif. *Succesul „Madrigalului",* in *Scînteia tineretului,* Bucarest, 12 sept. 1967 ; TIRCUIT, Heuwell. *Roumanian Chorale's Perfection* in *San Francisco Cronicle,* San Francisco, 10 nov. 1969 ; VALENTE, Erasmo. *Lezione di stile del coro „Madrigal",* in *L'Unita,* Roma, 23 sept, 1967 ; etc. etc.

Discographie

EXD — 1204. *Corul „Madrigal" cîntă copiilor. Pagini alese din muzica corală românească ;*
ECE — 0416—St.. *Muzică contemporană românească ;*
ECE — 0264—St. *Recital de madrigale ;*
ECE — 0265—St. *Recital de madrigale ;*
ECE — 0422. *Missa Brevis. Madrigale* de Palestrina ;
EXE — 0308—St. *Romanian Carols ;*
EXE — 0234. *Istoria muzicii universale în exemple* (disque no. 1) ;
EXE — 0446. *Istoria muzicii universale în exemple* (disque no. 2) ;
EXE — 0533. *Istoria muzicii universale în exemple* (disque no. 4) ;
ECE — 0532. *Paul Constantinescu* (musique chorale) ;
Musica antiqua.

Filmographie

Cîntecele Renaşterii (1968), mise en scène Mirel Ilieşu ; *Cîntece româneşti de altă dată* (1968), mise en scène Mirel Ilieşu ; *Bocete străbune* (1969), mise en scène Mirel Ilieşu ; *Ritual pentru setea pămîntului* (1970), mise en scène Mirel Ilieşu.

Films de Télévision : Madrigalchor aus Bukarest, Festival International „G. F. Händel, Halle, 1965 ; *Missa Brevis G. P. de Palestrina* Festival *„Sagra Musicale Umbra",* Perugia 1967 ; *Gala marilor interpreţi ;* mise en scène Marianti Banu, Bucarest, 1970.

Nouveaux ouvrages présentés aux bureaux des sections de création de l'Union des Compositeurs

Section symphonique et vocal-symphonique

ALBU, Sandu. *Trois morceaux pour alto ;* BADIAN, Maya. *Dialogues,* pour trompette et contrebasse ; BARBERIS, Mansi. *Cinq lieder sur des vers de M. Dumitrescu ;* BUCIU, Dan. *Sonate pour piano ;* BRÂNDUŞ, Nicolae. *Antiphonie,* pièce pour orchestre à cordes ; BUGHICI, Dumitru. *Feuillets de chronique,* pièce pour orchestre ; *Dixtuor rytmique ;* CHILF, Nicolae 10 *miniatures pour orchestre de chambre ;* DANDARA, Liviu. *Espaces ;* DRAGA, George. *Hétérophonies,* pièce pour 10 instruments ; FELDMAN, Ludovic. *Symphonie concertante pour cordes ;* GEORGESCU, D. Corneliu. *Collages* (Jeux IV) ; GHEORGHIU, Virgil. *Variations pour deux pianos ;* HERMAN, Vasile. *Postlude ; Quatuor à cordes „Hommage à Enesco" ; Jeu second,* trois poèmes sur des vers de I. Barbu ; ISTRATE, Mircea. *Evénements,* morceau pour sept instruments et bande magnétique ; MORARU-ŞAPTEFRAŢI, Lucia. *Musique pour clarinette, harpe, percussion ;* NICA, Grigore. *Trio pour violon, clarinette et piano ;* ODĂGESCU, Irina. *Improvisations dramatiques ;* OLAH, Tiberiu. *Sonate pour violoncelle solo ; Evénements-1907 ;* RADOVICI, Eugen. *Mélodie interrompue ; Novelleta,* morceau pour piano ; ŢĂRANU, Cornel. *Ode en mètre antique* pour voix et instrument, sur des vers d'Eminesco ; *Orchestration de la I-re partie de la V-e Symphonie de Georges Enesco ;* ZEMAN, Anton. *Songe et Symétrie,* cantate, sur des vers de M. Petrescu. ZALU, Cristea. *Sonate pour piano ;* WINKLER, Adalbert. *Enigmes,* pour contrebasse seule ; BRÂNDUŞ N. — POPA, O. Aurelian — SUCIU, Marius. *Trio pour clarinette, violoncelle et piano.*

Section de musique de masse

ALADAR, Zoltan. *Ode à la République,* vers Zeno Ghiţulescu ; BAZAVAN, Gheorghe. *Vers des années ensoleillées,* vers Stelian Filip ; BRATU, Teodor. *République, source de joies ; Mon pays,* vers du compositeur ; BRÂNZEU, Nicolae, *Cinq choeurs mixtes,* vers Duiliu Zamfirescu ; *Trois pièces chorales ;* BUCIU, Dan. *Le rucher,* vers Tudor Arghezi ; CAPOIANU, Dumitru. *Pays de nostalgie,* vers Maria Capoianu ; CHIRESCU, Ioan. *Avec tous les peuples du monde,* vers Vlaicu Bîrna ; COMIŞEL, Florin. *Dans le jardin de mon pays,* vers Crişan Constantinescu ; CARP, Gheorghe. *En honneur à ce quart de siècle,* vers Stelian Filip ; CRIŞAN, Ion. *Chant à la République,* vers du compositeur ; DOGARU, Anton. *Scènes rustiques ;* vers pop. ; *Chez nous,* vers Cicerone Theodorescu ; *J'aime mon pays,* vers Maria Banuş ; *Petite fillette,* vers pop. ; *Parmi des centaines de mâts,* vers Mihail Eminescu ; DUMITRESCU, Gheorghe. *Eloge à la République,* vers Camil Baltazar ; DONOSE, Vasile. *Chant à la patrie,* vers Ioan Ruş ; FATYOL, Tiberiu. *C'est ainsi que vit le Parti,* cantate a cappella, vers Szilagy Demokos et Laszlo Aladar ; GIROVEANU, Aurel, *Parti directeur,* vers Tiberiu Utan ; GLODEANU, Liviu. *Sabaracalina,* folklore enfantin ; GRIGORIU, George. *Hommage au Parti,* vers A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; GHECIU, Diamandi. *Honneur à l'armée populaire,* vers du compositeur ; HERMAN, Vasile. *Chant à la patrie,* vers Dimitri Danciu ; HOINIC, Mircea. *Les aieux de la Légende,* vers Gh. Pavelescu ; ILIN, Sava. *Monument du héros ; Le Parti,* vers Valentin Tudor ; *Allons voir le pays ; Hymne à la République,* vers Gh. Pavelescu ; *Quant travaille la navette,* vers Damian Ureche ; JARDA, Tudor. *Au Parti,* vers Negoiţă Irimie ; NEGULESCU, Claudiu. *République vénérée,* vers Ştefan Tita ; NEAGU, Mircea. *Feuilles d'automne ;*

https://biblioteca-digitala.ro

Si tu allais par monts et pas vaux ; Hymne aux usines "23 Août", vers Vlaicu Bîrna ; *République, notre fière patrie, vers Stelian Filip ; Hommage à la patrie ;* ORĂSCU, Lulu. *Fier pays*, vers Ion Socol OANCEA, Nicolae *Grandiose destin vécu sous le signe du soleil*, vers Constantin Salcie ; *Cinq chansons du Maramureș*, vers pop. ; POPOVICI Doru. *Ode à Bălcescu*, vers Cons. Săbăreanu ; *Berceuse ; A toi, ma patrie ; Chronique d'or*, vers Domnica Filimon ; *République, lumière d'oriflamme*, vers Petre Ghelmez ; *Franchir la colline, pour aller chez ma belle*, vers pop. ; POPESCU, Zaharia. *Soldats du parti et du pays*, vers Mihail Cosma ; PALADI, Radu. *Nouvelle chanson pour la „Grivitza"*, vers Vlaicu Bîrna ; PAȘCANU, Alexandru. *Ode à la Roumanie*, vers Ioan Meițoiu ; ROMAȘCANU, C-tin. *Notre labeur, rare fleur*, vers Const. Salcia ; STOIA, Achim. *Viens, ma mère, me voir ; Ma belle*, vers op. ; *Sublime émulation*, vers Dumitru Corbea ; *Chanson sur la patrie*, vers Eugen Frunză, SPĂTĂRELU, Vasile. *Zumei-zumei ; Suite chorale*, vers pop. ; VELEHORSCHI, Alexandru. *Trois madrigaux*, vers Mariana Dumitrescu, VOICULESCU, Dan. *Devinette ; Âme de chien*, vers Tudor Arghezi ; *Jeu de cache-cache ; Berceuse ; Coucou ; Echo*, vers pop. ; *Parti, père aimant*, vers Tiberiu Utan ; VANCU, Gheorghe. *Chanson pour tout l'or des champs*, vers du compositeur.

Section de musicologie et critique musicale

BRĂILOIU, Constantin. *Oeuvres*, III-e vol. ; BĂDESCU. Dinu, *Souvenirs ;* BREAZUL, George. *D. G. Kiriac ;* MASSOFF, Ioan. *Le ténor* G. Gabrielescu ; MAVRODIN, Alice. *Rameau.*

Partitions et livres parus aux Editions musicales

BASACOPOL-PETRA, Carmen. *Pro pace*, cycle de trois lieder pour soprano, flûte et piano sur des vers d'Eugène Jebeleanu ; BERGER, Georg Wilhelm. *VI-e Symphonie ;* BAZAVAN, Gheorghe. *Cucule cu pene noi (Coucou au nouveau plumage)*, suite chorale sur des vers populaires ; BUGHICI, Dumitru. *Mélodie, rythme, coloris*, concerto pour orchestre ; GHECIU. Diamandi. *Chanter-danser*, morceau pour alto et piano ; JEREA, Hilda. *Quatre madrigaux pour coeur de voix de femmes*, vers Ion Minulescu ; MENDELSOHN, Alfred. *24 commentaires pour piano ;* NICA. Grigore. *Bravul soldat Svejk (Ce brave soldat Svejk)* séquences pour hautbois, clarinette, harpe, soprano et percution, vers de Vasile Petre Fati ; PAȘCANU, Alexandru. *Bocete străbune. (Lamentations ancestrales)*, poème choral sur des thèmes antiques, pour choeur mixte, planchette et marteau de bois, cloches, 6 timbales, vers populaires ; RAȚIU, Adrian. *Partita pour quintette à vents ;* SOCOR, Matei. *Six choeurs sur des vers populaires.*

EISIKOVITS, Max. *Polifonia Barocului* (Stilul bachian) */La polyphonie du Baroque* (Le style de Bach), Bucarest, Ed. Musicales, 1973, 502 pp. FOTEA, Daniela-Caraman — CONSTANTINESCU, Grigore — SAVA, Iosif. *Ghid de balet / Guide de ballet*, Bucarest, Ed. Musicales, 1973, 378 pp.

Section de musique légère, danse, variétes et jeunesse

CRISTINOIU, Ion. *Le mouchoir ; Vois-tu pourquoi*, vers M. Dumbravă ; DĂSCĂLESCU, Camelia. *Dis-moi pourquoi*, vers Cecilia Silvestri ; *Chanson*, vers Ion Minulescu ; *Peut-être était-ce défendu ; Je n'ai rien à dissimuler*, vers M. Dumbravă ; *Que tu es immense, ma merveilleuse mer*, vers C. Silvestri ; DEDA, Edmond. *Le printemps a frappé à ma porte*, vers Harry Negrin : *Me suis-je demandé une fois ; Qu'il a bien dit celui qui a dit...*, vers Al. Felea ; DELMAR, Florentin. *La chanson de mes années*, vers Al. Felea ; FIRULESCU. Petre. *Qui te l'a dit ?*, vers M. Dumbravă ; *Quinze ans ; Trois quitaristes ; Hé, les calusers : Invitation au mariage*, vers Const. Cîrjan ; FLAVIAN, Robert. *Petit cheval de bois ; Un songe étrange ; Le tram aux yeux jaunes*, vers Victor Brătulescu ; *A Athènes ; Je suis optimiste ; Rien qu'une pensée ; Et j'ai voulu ; Juillet ; Dans le temps*, vers Eugen Rotaru ; GHEORGHIU, Radu. *Parmi les astres, je cours vers toi*, vers Const. Cîrjan ; *Amis*, vers Vladimir Bunea ; GIROVEANU, Aurel. *Le clairon ; Marin, le marin*, vers Ivan Gheliuc ; *Belle matinée*, vers Const. Săbăreanu ; *Si je pouvais chanter avec l'alouette*, vers H. Negrin ; *J'ai deux belles dans ma vie*, vers Stelian Filip ; *C'est fête, aujourd'hui*, vers Al. Felea ; GRIGORESCU, Valențiu. *La lettre du marin*, vers Ciupi Rădulescu ; *Dédicace*, vers Dezideriu Horvath ; GRIGORIU, George. *Tout en attendant ; Aubade ; Heures*, vers Mariana Dumitrescu ; KARDOS, Ștefan. *En plein Bucarest*, vers Tia Mureș, *Au pays des Carpathes ;* vers Const. Cîrjan. KIRCULESCU. Nicolae. *Nouvelle ballade*, vers Bogdan Căuș et Ion Ruș ; *Dîmbovitza, soeurette*, vers H. Negrin ; *Dans la ville tant rêvée*, vers D. Trandafir ; KOFFLER. Eugen. *Etude rytmique no. 1—2* pour deux pianos : *Valse*, pour deux pianos et solo ; *Morceaux pour deux pianos ;* ORĂSCU, Lulu, *J'voudrais accrocher mon coeur à une étoile*, vers du compositeur ; PĂUTZA, Sabin. *Au revoir*, vers Elena Farago ; *Amour, fleur d'avril*, vers Ana Mîșlea ; TEMISTOCLE. Popa. *Qui est la jeune fille ?*, vers M. Block ; *Premier amour*, vers Tiberiu Utan ; PROFETA, Laurențiu. *Madrigal '73*, vers Flavia Buref ; *Fier pays*, vers I. Gheliuc ; ROMAN, Elly. *Fils de la Vierge*, vers St. Tita ; *Comme deux enfants ; Histoire d'amour*, vers M. Teodorescu ; SIBICEANU, Teodor. *Le pays change au printemps*, vers Al. Storin ; *Sérénité ; Rien qu'un* roseau, vers Gh. Vâlcu ; VESELOVSCHI, Vasile. *Tu ne m'échapperas pas ; Amour d'ouvriers ; Des hommes au bon coeur ; Pour n'importe quel garçon*, vers M. Maximilian ; WINKLER, Adalbert. *Amour baigné de soleil*, vers Const. Cîrjan. *Comme dans les contes de fée ; Pour qui te connaît* vers M. Dumbravă.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Casa de Cultură

Muzica — Nr. 6 — p. 1 — 48 București iunie 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I: Corul Liceului pedagogic din Botoșani, dirijat de prof. Gh. Cojocaru.

I. P. „Informația“ — c. 2981

64.421

Prețul lei 7